سلامت اللہ خاں

مجازؔ کا المیہ

اور دوسرے مضامین

پبلشرز

مسلم ایجوکیشنل پریس، علی گڑھ

سلامت اللہ خاں

ریڈر شعبۂ انگریزی
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

مسلم ایجوکیشنل پریس، علی گڑھ

قیمت پانچ روپیہ

مطبوعہ
مسلم ایجوکیشنل پریس علی گڑھ

مُحبِّ مکرم
ڈاکٹر عبدالعلیم کی نذر

تمہید

اس مجموعے کے مضامین تقریباً چوتھائی صدی کے عرصے میں مسلم یونیورسٹی
علی گڑھ میں مختلف اوقات پر منعقد ہونے والے ادبی جلسوں کے لئے لکھے گئے ۔
اس لئے ان میں بعض کی کہنگی صاف ظاہر ہے اور بعض اپنی تاریخ تصنیف کی وجہ
سے محدود ہیں ۔ مثلاً "اردو کے باغی شعراء" اور "فیض احمد فیض" کے لکھنے کے زمانے
تک ن۔م۔ راشد کی کتاب ماوراء اور فیض کی کتاب نقش فریادی شائع ہوئی
تھی ، اور یہ دونوں مضامین انھیں مجموعوں تک محدود ہیں ۔ ادبی ذوق یا تنقیدی نقطۂ
نظر کے بدلنے کے لئے دس سال بھی کافی ہوتے ہیں ۔ چوتھائی صدی تو یقیناً کافی طویل
عرصہ ہے ۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ میں اپنے ان مضامین کو بھول چکا تھا ۔ لیکن چند
سال پہلے ۱۹۶۵ء میں فنکار کے ایڈیٹر جناب صہبا لکھنوی نے فیض والے مضمون
کو فنکار کے فیض نمبر میں شامل کرنے کے لئے اجازت مانگی اور از راہ ذرہ نوازی
اُسے اس آب و تاب کے ساتھ شائع کیا کہ خود میری نظر میں اسکی وقعت بڑھ گئی ۔ یہ بھی
خیال ہوا کہ اگر میں اپنے نئے و پرانے مضامین کو یکجا کر کے کتابی شکل میں شائع کردوں تو
ممکن ہے کہ اُن میں چند کام کی باتیں نکل آئیں ۔ ان مضامین کے ساتھ چند دوستوں اور
عزیز شاگردوں کا تلازم بھی تھا ۔ وہ دوست دنیا کے دور دراز علاقوں میں آباد ہیں
اور وہ شاگرد علی گڑھ سے دور اپنے غم روزگار میں مبتلا ہیں ۔ اس لئے میں نے سوچا
کہ ان مضامین کو اکٹھا کرنے میں اُنکی یاد بھی تازہ ہو جائیگی ۔ انھیں مقاصد کے پیش نظر
جب مضامین اکٹھا کر کے اُن پر ایک سرسری نظر ڈالی تو محسوس ہوا کہ اُن میں بعض مضامین
بہت تشنہ اور ناکافی ہیں ۔ قطع و برید کے لئے فرصت نہیں تھی اور اگر ہوتی بھی تو یہ
میرے لئے ممکن نہیں تھا کہ اُن کو از سر نو دوبارہ لکھتا یا ترتیب دیتا کیونکہ میرا خیال ہے کہ
مضامین کی بھی زندگی ہوتی ہے ۔ وہ بھی ہماری طرح زندہ رہتے اور مرجاتے ہیں اور
جو مضامین مرچکے ہیں اُن میں دوبارہ جان ڈالنے کی کوشش بے سود ہے ۔ اور جو زندہ

ہیں اُن کو اُسی طرح زندہ رہنے دینا چاہیئے جیسے کہ وہ ہیں نہ کہ اُس طرح جیسا کہ میں اب چاہتا ہوں۔

ان میں بعض مضامین کو لکھے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گذرا۔ "غالب کی حقیقت پسندی" اسی سال غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر لکھا گیا اور علی گڑھ میگزین کے غالب نمبر میں شائع ہوا ہے۔ "نئی تنقید" شعبۂ اردو کے زیر اہتمام منعقد ہونے والے سیمنار میں پڑھا گیا اور انجمن ترقی اردو سے شائع ہونے والے مجموعے تنقیدی زاویے میں شامل ہے۔ "سودا کی طنزیہ شاعری" اور "تبصرۂ والڈن" اردو ادب میں شائع ہوا ہے۔ "مجاز کا المیہ" مجاز میموریل ڈے پر پڑھا گیا اور علی گڑھ میگزین میں شائع ہوا تھا۔ دوستوں نے بتایا کہ وہ مضمون پاکستان کے مختلف رسائل میں بھی نقل ہوا۔ اسی طرح "کیا میر قنوطی ہیں؟" علی گڑھ میگزین کے علاوہ دیگر رسائل میں نقل ہو چکا ہے۔ اس تفصیل سے مراد صرف یہ ہے کہ یہ مضامین اُسی طرح اس مجموعے میں شامل ہیں جس طرح وہ پہلی مرتبہ شائع ہوئے تھے۔

ان مضامین میں میرے پیش نظر ہمیشہ یہ بات رہی ہے کہ میری تمام تر توجہ اُن فنکاروں پر مرکوز رہے جو ان کا اصل موضوع ہیں۔ اس لئے علمیت کی نمائش یا پر مغز حواشی سے احتراز کیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ تنقید کا مرکزی طریقہ عمل ادب کی توضیح ہے یا ہونا چاہیئے۔ اور جو تنقید اس اہم فریضہ کو پورا نہیں کرتی وہ خود تنقید اور ادب کے مقصد کی تکمیل میں کوتاہی کرتی ہے مجھے نہیں معلوم کہ مجھے خود اس اصول پر عمل کرنے میں کس حد تک کامیابی ہوئی ہے لیکن اس معیار تک پہونچنے کی کوشش میں نے برابر کی ہے خواہ وہ سعی لاحاصل ہی کیوں نہ ہو۔ اور یہ آپ ہی بتا سکتے ہیں کہ میری کوشش کس حد تک بارآور ہوئی ہے۔ اس کی بارآوری پر ہی ان مضامین کی مقبولیت کا انحصار ہے۔

علی گڑھ
جون سنہ ۱۹۶۹ء

سلامت اللہ خاں

HaSnain Sialvi

مجاز کا المیہ

مجاز کی یاد سے وابستہ بہت سی باتیں ہیں جن پر دل اب تک کڑھتا ہے۔ سب سے زیادہ حسرت ناک ان کی زندگی کے آخری لمحات کی بے بسی ہے جب ایک معمولی شراب خانے کی سنسان چھت پر بے ہوشی اور کس مپرسی کے عالم میں سردی سے ٹھٹھر کر انہوں نے جان دی۔ یہ ان کی زندگی کے المیئے کا وہ درد انگیز اختتام ہے جو ان کے شیدائیوں اور ان سے محبت کرنے والوں کے دلوں میں ہمیشہ کے لئے ایک داغ بن کر رہ گیا۔ اگر یہ انجام اتنا درد ناک نہ ہوتا جب بھی ان کی زندگی کی محرومیاں ہمارے دلوں کو مغموم کرنے کے لئے کافی تھیں۔ زندگی سے ان کا مطالبہ بہت تھوڑا تھا۔ وہ بقائے حیات کے لئے ایک معمولی ملازمت اور سکون دل کی خاطر تھوڑی سی محبت چاہتے تھے۔ اس کے عیوض جو وہ دے سکتے تھے وہ شعر و نغمے کی وہ بیش بہا دولت تھی جس سے صرف ہم نہیں بلکہ ہمارے بعد آنے والے بھی لطف و انبساط حاصل کرتے۔ مگر ہوا یہ کہ انھیں ان کے پسند کی ایک ملازمت ملی تو وہ صوبائی تعصب کی نذر ہو گئی اور انھوں نے محبت کی تو ایسی عورت سے جس کی محبت کے مہلک اثرات کی جڑیں ان کے دل و دماغ میں پھیل گئیں۔ ان دونوں حادثوں کے زیر اثر ان کی شاعری کے سرچشمے وقت سے بہت پہلے خشک ہو گئے اور اب تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آخری زمانہ میں مجاز مرنے سے بہت پہلے مر چکے تھے اور اپنے سایہ کی طرح اپنی میت اٹھائے پھرتے تھے۔

ہمیں آج اس بات پر رنج ہوتا ہے کہ انھوں نے سنجیدگی سے زندگی بسر کرنے کی جدوجہد کیوں نہیں کی۔ اور اس بات پر بھی کہ انھوں نے سنجیدگی سے شاعری کیوں نہیں کی۔ شاید یہ دونوں باتیں ایک ساتھ ممکن تھیں۔ مجاز نے سلیقے سے زندہ رہنا نہیں سیکھا اس لئے وہ اس توجہ اور انہماک سے شاعری بھی نہ کرسکے جس کی ہمیں توقع تھی اور ہماری توقعات تو ان سے بہت کچھ تھیں جو شاعر "آج کی رات" "نذرِ علی گڑھ" "خوابِ سحر" "ادھر بھی آ" "شہر نگار" جیسی نظموں کا خالق ہو اس کے لئے فن شعر میں کون سا کارنمایاں ناممکن تھا جس نے "اعتراف" جیسی نظم لکھی ہو وہ عشقیہ شاعری کو کیا کچھ نہ دے سکتا تھا لیکن یہ مجاز سے زیادہ اردو شاعری کا المیہ ہے کہ مجاز سے ہماری توقعات پوری نہ ہوسکیں۔ انھوں نے اپنے مطالعے، مشاہدے اور تجربے کو وسعت نہیں دی۔ انھوں نے اکتساب فن کے ساتھ اپنے جذبات کو فکر کے سانچے میں ڈھالنے کی باقاعدہ کوشش نہیں کی۔ انھوں نے زندگی کے اہم مسائل پر نہ زیادہ دیر ٹھہر کر غور و فکر کی اور نہ ان کا تجزیہ کیا۔ نتیجے کے طور پر ان کے تجربات سمٹ کر محدود ہو گئے۔ ان کے جذبات میں فکر کا وہ حسن اور خیال کی وہ رعنائی نہ پیدا ہو سکی جس کی ہمیں امید تھی اور ان کی شاعری وہ عظیم شاعری نہ ہو سکی جس کے اس میں امکانات تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آج جب ہم ان کا کلام پڑھتے ہیں تو بعض اوقات ان کے اشعار سے زیادہ ہم ان کی شاعری کے امکانات پر وجد کرتے ہیں اور محسوس کرتے ہیں کہ ان کی شاعری نقطۂ عروج تک پہونچنے سے پہلے ہی ختم ہو گئی شاید اسی وجہ سے ہم انھیں اُردو کا کیٹس کہتے ہیں۔

لیکن اس سے ہم اس نتیجے پر نہیں پہونچتے کہ مجاز کی شاعری کی کوئی قدروقیمت یا اس کے مطالعے کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ میرا خیال ہے کہ مجاز جدید اردو شاعری کے ارتقاء میں ایک منزل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور ان نوجوان

شعرا کے لئے جو کلاسیکی شاعری کے خوشگوار اثرات کے منکر ہیں ایک اچھی مثال ہیں۔ کیونکہ فنِ شعر پر جو قدرت اور جس قسم کا کمال مجاز کو حاصل تھا وہ بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔ اس کی اصل وجہ شاید یہ ہو کہ انھوں نے اردو شاعری کی روایت اور کلاسیکی شاعری کی شعری بندش، تشبیہات اور استعارے سے انحراف نہیں کیا بلکہ اپنے شاعرانہ نوآموزی (Apprenticeship) کے زمانے میں انھوں نے بڑی ذہنی کاوش سے کلاسیکی شاعری سے فیض حاصل کیا اور اس کے محاسن کو اپنی شاعری میں نہ صرف قائم رکھنے کی کامیاب کوشش کی بلکہ اس میں قابلِ قدر اضافہ کیا۔ نئے زمانے کے تقاضوں سے ان کے موضوعات کا نیا ہونا ناگزیر تھا لیکن ان کی شاعری میں غزل کی لطافت، موسیقی، ہمواریِ اظہار، الفاظ کی نشست اور دلکشی اور جذبات کا سوز و گداز ہمیشہ برقرار رہا۔ یہی نغمہ سنج کے گلے کا وہ وفور ہے جس کا ذکر فیض نے کیا ہے اور یہی وہ نمایاں خصوصیت ہے جس سے مجاز کی شاعری (Ageless) معلوم ہوتی ہے۔

مجھے معلوم ہوا ہے کہ یوتھ فسٹیول اور دہلی یونیورسٹی کے مختلف کالجوں میں جب علی گڑھ یونیورسٹی کا ترانہ (جو "نذرِ علی گڑھ" کا ایک حصہ ہے) گایا گیا تو اُن لوگوں کو جن کی واقفیت اردو شاعری سے براہ راست نہیں ہے اس بات پر بڑا تعجب ہوا کہ یہ نظم آج سے اکیس سال پہلے لکھی گئی تھی یہ حیرت صرف ان لوگوں کی لاعلمی کی دلیل نہیں ہے۔ بلکہ اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے جو صرف اس نظم تک محدود نہیں ہے کہ اس نظم میں جو اتنی مدت پہلے لکھی گئی تھی ہم آج بھی اتنی ہی تازگی محسوس کرتے ہیں جتنی اکیس سال پہلے کرتے تھے۔ یہ بڑی بات ہے۔ کیونکہ مذاقِ شعری بھی نئے زمانے اور نئے رجحانات کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور اس کے بدلنے کے لئے دس سال بھی بہت ہیں۔ اکیس سال کی مدت تو یقیناً بہت طویل ہے۔ مجاز کی شاعری کے مطالعے کی یہی سب سے بڑی اہمیت اور یہی سب سے بڑا جواز ہے۔

اس کے علاوہ چند باتیں میں ان کی انقلابی اور عشقیہ شاعری کے بارے میں کہنا چاہتا ہوں کچھ لوگوں نے مجاز کی انقلابی شاعری کو یہ کہہ کر بحث سے خارج کر دیا ہے کہ وہ پروپیگنڈہ ہے اور اس میں فنی خوبیوں کا فقدان ہے میرا خیال ہے کہ یہ اردو تنقید کی آزادی کے بعد کی دریافت ہے یعنی پروپیگنڈہ اور شاعری میں امتیاز کرنا ہم نے بہت حال میں سیکھا ہے یا کم از کم یہ امتیاز اس زمانے میں نہیں تھا جب مجاز نے انقلابی نظمیں لکھی تھیں۔ اس وقت تو ترقی پسندی کی راہیں بھی متعین نہیں تھیں۔ اگر اس زمانے میں بھی ہم یہ فرق سمجھتے تو جوش اور ساغر کی وہ شہرت نہ ہوتی جو ہوئی۔ تقریباً ہم سب نے وہ زمانہ دیکھا ہے اور ہمیں یاد رکھنا چاہیئے کہ وہ ہندوستانی تاریخ کا بڑا صبر آزما اور سخت زمانہ تھا۔ تحریک عدم تعاون کی شکست ہو چکی تھی۔ آزادی کے جو وعدے کئے گئے تھے ان کا پورا ہونا محال نظر آتا تھا۔ خود ملک کے اندر تخریبی اور رجعت پسندانہ قوتیں ابھر رہی تھیں۔ بھگت سنگھ کو پھانسی دی جا چکی تھی۔ لیکن اجتماعی مایوسی سے تخریب پسندی زور پکڑ رہی تھی۔ اس وقت سستی ہنگامی شاعری بھی بڑی موثر تھی اور تخریبی انقلابی نعروں سے دلوں میں ہل چل مچ جاتی تھی۔ ایسے زمانے میں کسی شاعر کا پروپیگنڈہ اور ادب میں تمیز نہ کرنا زیادہ تعجب خیز نہیں ہے۔

یوں بھی پروپیگنڈے کی کئی صورتیں ہوتی ہیں۔ مثلاً جب کوئی شاعر یا فنکار اپنے فن کے ذریعہ ایسے عقیدے یا ایسے نظام زندگی کی تبلیغ و اشاعت کرتا ہے جس میں خود اس کا ایمان نہیں ہے۔ جیسے جوش کی سیاسی شاعری یا جب اس میں اس کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی کہ وہ اپنے عقیدے کو خوبصورت اور متوازن فنی سانچوں میں ڈھال سکے تو اس کی تخلیقات بہت کمتر اور اس کا پروپیگنڈا ناقابلِ معافی ہوتا ہے۔ لیکن اکثر ایسا بھی ہوتا ہے، اور یہ بات روس اور چین کے فنکاروں کے متعلق بھی صحیح ہے کہ وہ اپنے سیاسی یا سماجی عقیدے کی نشر و اشاعت میں ضرورت سے زیادہ جوش و خروش رکھتا ہے اور

فنی صلاحیت کے باوجود اپنی تخلیقات کے فنی حسن کو نظر انداز کرنا جائز سمجھتا ہے۔ میکا فسکی کی مشہور نظم کا آخری بند ہے:

Yet I'm utterly fed up with propeganda:
Yes I'd have liked to strum love songs to you,
They bring in good money and they're delight ful.
But I conquered myself and stamped,
On the throat of my own song.
So listen here, comrade posterity
Listen to an agiator, a wild brawling ranter
at the top of my voice

ایک اہم سیاسی مقصد کی تکمیل کے لئے شعر و نغمہ کا گلا گھونٹ دینا کسی حد تک قابلِ فہم ضرور ہے اور یہ شاعر کی ایسی خامی ہے جسے ہم اکثر معاف کر دیتے ہیں کچھ تو اس لئے کہ اس کی شاعری میں کم از کم خیالات کی بلندی ہوتی ہے جو بعض اوقات بڑی دلکش ہو سکتی ہے اور کچھ اس لئے کہ ایسے شاعر سے ہماری امیدیں قائم رہتی ہیں یعنی ہم یہ سمجھتے ہیں کہ وہ فنی تقاضوں کو ہمیشہ کے لئے نظر انداز نہیں کر سکتا اور جلد یا بہ دیر وہ اپنے فن اور عقیدے میں ہم آہنگی پیدا کرے گا۔ مجاز کی انقلابی شاعری اسی قسم کی ہے اور واقعتاً وہ ہمیں بالکل مایوس نہیں کرتے۔ ان کی نظمیں "ادھر بھی آ" اور "خوابِ سحر" اس بات کا ثبوت ہیں۔

ان انقلابی نظموں کی فنی خامیوں کی دوسری وجہ بھی ہے اور وہ جوش ہیں۔ میرا خیال ہے کہ مجاز کی زندگی کی بہت سی بدنصیبیوں میں سے ایک بہت بڑی بدنصیبی جوش تھے۔ دہلی والے سانحے کے بعد مجاز کو برباد کرنے والوں میں جوش مجاز کے وہ مہربان تھے جن کو مجاز کی شاعری یا بذلہ سنجی سے لطف اندوز ہونے سے سروکار تھا اور جنھوں نے اس پر توجہ کبھی نہیں دی کہ خود مجاز پر کیا گذر رہی ہے۔

یہی وہ کرم فرما تھے جو انھیں مے خواری پر اکساتے اور ان کی بے راہ روی کے مواقع فراہم کرتے تھے۔ اور انھیں لوگوں کی وجہ سے مجاز ان طوائفوں کی طرح ہو گئے تھے جو اپنی زندگی کا بیش بہا سرمایہ لٹا کر دوسروں کی تفریح کا سامان بنتی ہیں۔ جوش کے یہ بُرے اثرات مجاز کی ذات تک محدود نہیں تھے بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ جوش کی شاعری سے بھی متاثر ہوئے۔ اس زمانے میں جوش کی لفاظی کی بڑی دھوم تھی۔ مجاز نے جوش کے کرخت، غیر مہذبانہ لہجے اور اور دشنام طرازی کی نقل نہیں کی۔ شاید وہ کر بھی نہیں سکتے تھے لیکن ان کی نظم "انقلاب" "خانہ بدوش" "نوجوان سے" "سرمایہ داری" وغیرہ میں جوش کی لفاظی اور جوش کے ذہنی کھوکھلے پن کے اثرات بہت واضح ہیں۔ خیر یہ ہوئی کہ انھوں نے جوش کے اثر کو مکمل طور سے یا زیادہ عرصے کے لئے قبول نہیں کیا ورنہ مجاز جو کچھ بھی ہوتے، وہ انقلاب کے مطربِ شیریں گفتار کبھی نہ ہو سکتے تھے۔

اسی زمانے کی یادگار مجاز کی دو نظمیں اور ہیں جن کی بڑی اہمیت ہے۔ میرا مطلب "آوارہ" اور "اندھیری رات کا مسافر" سے ہے۔ سیاسی غلامی اور اقتصادی ابتری کے اثرات اجتماعی زندگی تک ہی محدود نہیں ہوتے بلکہ وہ حساس لوگوں کی انفرادی شعور پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں اور ایک قسم کے بے بس غم و غصہ کی تحریک کرتے ہیں جو بعض اوقات جنون کی حد تک پہنچ جاتا ہے۔ مجاز کی یہ دو نظمیں اسی کیفیت کا نہایت موثر اور مکمل اظہار ہیں۔ نظم "آوارہ" میں اس احساس کی ترجمانی مجاز نے اپنے نطق کے پورے اعجاز و شدت سے کی ہے جس کی وجہ سے کہیں کہیں ہیجانی کیفیت بھی پیدا ہو گئی ہے۔ جس کی تیزی سماعت پر گراں گذرتی ہے لیکن اس کے باوجود یہ مجاز کی بڑی کارگر اور توانا نظم ہے۔ "اندھیری رات کا مسافر" میں تاریک قوتوں سے لڑنے کا اور ان کے وجود کی پرواہ نہ کرتے ہوئے اپنی منزل کی طرف بڑھنے کا جو عزم شاعرانہ اظہار پاتا ہے وہ اس وقت کے ہندوستانی قوم کے علاوہ دنیا کی تمام مظلوم قوموں

کا غم ہے اور اسی لئے یہ دونوں نظمیں اتنی معنی خیز ہو گئی ہیں۔

مجاز کی عشقیہ شاعری کے بارے میں لوگ کہتے ہیں کہ وہ شباب کی adolescent عشقیہ شاعری ہے اور اس شاعری میں وہ ہمہ گیری نہیں جو محبت کے تمام پہلوؤں کو پیش کر سکے۔ یہ بات بہت حد تک صحیح ہے لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ کیا اردو شاعری میں صحت مند محبت پیش کی جا سکی ہے؟ میرا خیال ہے کہ ہماری عشقیہ شاعری میں وہ اصلیت اور تنوع نہیں جو مثلاً انگریزی عشقیہ شاعری میں ہے۔ ہماری عشقیہ شاعری محبت کی محرومی اور ناکامی کی شاعری ہے جس کی نمائندگی "مثنوی زہر عشق" سے ہوتی ہے۔ کچھ تو اس لئے کہ محبت کی محرومی و ناکامی کا اظہار اردو غزل میں ایک طرح کا نکتۂ فن یا Mannerism بن گیا ہے جو ہمیں ورثے میں فارسی شاعری سے ملا تھا لیکن اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ محرومی شاعر کی انفرادی محرومی سے زیادہ ہمارے معاشرے کی محرومی ہے۔ ہمارے سماج میں شادیاں ہوتی ہیں محبت نہیں کی جا سکتی یعنی اگر آپ اس محبت کو شامل نہ کریں جو مومن اور داغ عمر بھر کسی نہ کسی عشوہ طراز سے کرتے رہے۔ بعض اوقات شادی شدہ محبت میں بھی دل کشی کے کچھ پہلو نکل آتے ہیں اور ان کا اظہار بھی ہو جاتا ہے جیسے حسرت کی شاعری میں ہوا ہے لیکن اکثر یہی دیکھا گیا ہے کہ ہمارے سماج میں جس کسی کو ذرا شاعرانہ قسم کی محبت ہوئی تو اسے میر کی طرح چاند میں شکلیں نظر آنے لگیں اور محبت روگ کی طرح جان کو لگ گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری عشقیہ شاعری کیٹس کی "La Belle Dame Sans Merci" قبیلے کی ہے۔ کیونکہ صحت مند محبت اور اس کے خوش گوار پہلو ہمارے تجربے کے دائرے سے خارج ہیں اور جو چیز ہمارے تجربے میں نہ ہو اس کا سچا اور پر خلوص اظہار ناممکن نظر آتا ہے۔

مجاز کی زندگی کے اس رُخ کو ہم اچھی طرح جانتے ہیں انھوں نے جن خواتین

سے محبت کی وہ یا تو اس حرم میں مقید تھیں جن پر پاسبانوں کا پہرہ تھا۔ اس حرم تک مجاز کی رسائی مشکل تھی اور ان تک آنے کا ان خواتین کو حوصلہ نہ تھا۔ یا پھر وہ اس قسم کی محترمہ تھیں جو دلی میں مجاز کے دل و دماغ میں جادوتے کی طرح بیٹھ گئیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی حالت میں لے دے کر صرف ایک خیالی لڑکی سے محبت باقی رہ جاتی ہے۔ ایسی ہی خیالی لڑکی اختر شیرانی کی سلمٰی تھیں۔ مجاز کے تخیل نے بھی ایک ایسا ہی سراپا تراش لیا اور وہ عمر بھر اس سے محبت کرتے رہے۔ وہ لڑکیاں جو ہمیں "نمائش" "جشن سالگرہ" "ایک غمگین یاد" اور "نورا" میں ملتی ہیں وہ سب مجاز کے تخیل کا پرتو ہیں یا پھر وہ حسن و رومان کے وہ خواب ہیں جن سے مجاز اپنے دل کو جھوٹی تسلی دیتے رہے۔ لیکن ان کے یہ خواب بڑے حسین و جمیل ہیں۔ ان میں اظہار و بیان کی ایسی دلکشی اور ایسا جادو ہے کہ انھیں پڑھ کر عجیب ذہنی تسکین حاصل ہوتی ہے۔ کیونکہ یہ نظمیں ایک محبت کرنے والے سے زیادہ ایک حسن شناس اور حسن پرست کے ذوق اور جذبات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ محبت کرنے والے میں اتنی خود ضبطی نہیں ہوتی کہ وہ اتنے حسین مرقعے اتنی تفصیل کے ساتھ پیش کر سکے۔

زلف کی چھاؤں میں عارض کی تب و تاب لیے
لب پہ افسوں لیے آنکھوں میں مے ناب لیے
سحر و اعجاز لیے جنبشِ مژگانِ دراز
خندۂ شوخ جمالِ دُرِ خوش آب لیے
ضو فگن روئے حسیں پر شبِ مہتاب شباب
چشمِ مخمور نشاطِ شبِ مہتاب لیے
لبِ گلرنگ و حسیں، جسم گداز و سیمیں
شوخیٔ برق لیے، لرزشِ سیماب لیے

"مادام"

بیمار کے قریب بصد شانِ احتیاط
دلداریٔ نسیمِ بہاراں لیے ہوئے
رخسار پر لطیف سی اک موجِ سرخوشی
لب پر ہنسی کا نرم سا طوفاں لیے ہوئے
پیشانیٔ جمیل پہ انوارِ تمکنت
تابندگیٔ صبحِ درخشاں لیے ہوئے
یہ کون ہے مجاز سے سرگرمِ گفتگو
دونوں ہتھیلیوں پہ زنخداں لیے ہوئے

"عیادت"

سیہ زلفوں میں روح سنبلستاں ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ نظر سرچشمۂ تسنیم و کوثر
چمک تاروں کی چشم سرمگیں میں ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ جھلک چاندی کی جسم مرمریں پر
"نمائش میں"

یہ مرقعے مجاز کی شاعری میں ایسے ہیں جن پر ہماری نظریں جم کر رہ جاتی ہیں اور جو ہمیشہ زندہ رہنے والے ہیں کیونکہ یہ مرقعے خود حسن کے ہیں۔

مجاز میموریل ڈے پر زیادہ مناسب ہوتا اگر میں ان کی شخصیت کے بارے میں کچھ عرض کرتا۔ مجھے افسوس ہے کہ میں نے مجاز کو قریب سے نہیں دیکھا کیونکہ جب میں اس یونیورسٹی میں داخل ہوا تھا، مجاز یہاں سے جا چکے تھے۔ اس کے بعد انہیں علی گڑھ کی ادبی محفلوں میں کچھ ایسے سج دھج اور ایسی حالت میں دیکھا کہ ان سے تفصیل سے ملاقات کرنے کی ہمت نہ ہوئی۔ اپنی اس سلامت روی پر مجھے بڑا افسوس ہوتا ہے لیکن وہ مجاز جو والدین کی ممانعت کے باوجود اپنی چیچک میں مبتلا بہن حمیدہ کی تیمارداری اور دلجوئی کرتے تھے۔ جو اپنی بہنوں کو شفقت اور مستعدی سے پڑھاتے تھے، جو اپنی بہن صفیہ اختر کے انتقال کے بعد ان کے بچوں کو بہلانے کے لئے مہینوں گھر سے نہیں نکلے جو ماں کی شکایتوں کو خاموشی سے سن لیتے تھے جنہوں نے عمر بھر کی تنہائی کے باوجود کسی ایسی لڑکی سے شادی نہیں کی، جسے وہ محبت نہ دے سکتے تھے وہ مجاز یقیناً بہت اچھے آدمی تھے۔ اگر وہ اچھے نہیں تھے تو پھر ہم اچھا کسے کہتے ہیں؟

(یوم مجاز کے موقعہ پر پڑھا گیا)

ادب اور عقیدہ

یوں تو کہنے کو لوگ یہ بھی کہہ سکتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ادب میں فنکار کے عقائد کا اظہار ہونا ضروری نہیں ہے لیکن یہ بات وہی لوگ کہہ سکتے ہیں جو صرف استادی کو ادب سمجھتے ہیں۔ حالانکہ لفظوں کے معنی میں وسعت صرف اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ عقائد کے سیاق و سباق سے علیحدہ نہ ہوئے ہوں۔ الفاظ کی فنی ترتیب یا شعری بندش کا وجود ہی محض اس لئے ہے کہ وہ ادیب یا شاعر کے خیالات کا مکمل اظہار کر سکے۔ علیحدہ یا بہ ذات خود ان کا وجود کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ہم اس بات کو اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ ادیب کے ذہن میں خیالات کا ہیولیٰ پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ اس کے اظہار و بیان کے لئے وہ الفاظ کی خراش تراش کرتا ہے اور بالآخر انھیں اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ اس کا مطلب ادا ہو جائے۔ خیالات و احساسات کو مرتب کرنے والے اس کے عقائد اور الفاظ اس کے اظہار کا آلہ ہوتے ہیں۔ ان الفاظ کی معنویت یا اس معنویت میں گہرائی اور وسعت ان عقائد سے پیدا ہوتی ہے بالکل اسی طرح جس طرح الفاظ کے حسن ترتیب سے وہ عقائد زیادہ قابل قبول اور دلکش ہو جاتے ہیں۔

اب اگر ہم یہ کہیں کہ ادب عقیدے کے بغیر بھی وجود میں آ سکتا ہے تو یہ بات اتنی ہی غلط ہے جتنا یہ کہنا کہ ادب الفاظ کے بغیر بھی تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ اصلی ادب میں ادیب کے عقائد کا اظہار ہونا ناگزیر ہے۔ کچھ تو اس لئے

کہ وہ ہم سب کی طرح رائے قائم کرنے یا کسی چیز کو اچھا یا بُرا سمجھنے پر مجبور ہے۔ وہ اس بات پر بھی مجبور ہے کہ کچھ ایسے اصول اور طریقے پر ایمان لائے جو زندگی میں اس کی رہنمائی کر سکیں۔ کچھ اس لئے بھی کہ عقائد ہی سے بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ یہ عقائد مذہبی ہوں، یا سماجی یا سیاسی، ہم انہیں کی روشنی میں اپنی راہ متعین کرتے ہیں۔ اور اپنی سیاسی یا سماجی زندگی کی مشکلیں آسان کرتے ہیں مثلاً اگر ہمارا عقیدہ یہ ہے کہ ہمیں زندہ رہنا اور دوسروں کو زندہ رہنے دینا چاہیئے تو جو بصیرت ہمیں اس سے حاصل ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ اگر ہم نے اس پر عمل نہ کیا تو نہ صرف دوسروں کا بلکہ خود ہمارا زندہ رہنا دشوار ہو جائے گا۔ آجکل Co-existence سے بھی یہی مراد ہے یعنی یا تو مختلف سماجی نظام علیحدہ علیحدہ مختلف ملکوں میں قائم رہیں گے اور ایک دوسرے سے حتی الوسع تعاون کریں گے۔ یا پھر جنگ کی صورت میں نہ صرف ان سماجی نظاموں کا بلکہ پوری دنیا کا تہہ و بالا ہو جانا یقینی ہے۔

ادبی تنقید میں اگر معاملہ صرف خیالات کی ترتیب، اسلوب بیان یا طرز ادا کا ہوتا تو کسی ادبی تخلیق پر حکم لگانا بہت آسان ہو جاتا۔ مشکل یہ ہے کہ ادیب محض استادی یا فنی کاریگری نہیں ہے اور ادبی قدروں کی تعمیر صرف صنعت گری سے نہیں ہوتی بلکہ ادیب کے ان عقائد سے ہوتی ہے جس کے اظہار کے لئے وہ الفاظ کے حسن ترتیب سے کام لیتا ہے۔ الفاظ کی نشست یا شعری بندش کی بھی اہمیت اسی لئے ہے اور اکثر ہم اُن کے حُسن سے متاثر ہوتے ہیں لیکن کسی ادبی تخلیق پر صحیح فیصلہ دینا ناممکن ہے اگر ہم ادیب کے عقائد کو نہیں سمجھتے یا اس روایت سے بے خبر ہیں جس کے زیر اثر اور جس میں رہ کر اس نے لکھا ہے۔ ادبی تنقید کا یہ سب سے بڑا مرحلہ اور سب سے بڑی مشکل ہے۔

اس مشکل کی پیچیدگی اس بات سے اور بڑھ جاتی ہے کہ ہم ان ادیبوں کے عقائد کو بہ آسانی سمجھ لیتے ہیں یا قبول کر لیتے ہیں جو دراصل خود ہمارے عقائد

ہیں یا ان سے ملتے جلتے ہیں، یا جن سے ہمیں گہری ہمدردی ہے اور اس طرح بغیر کسی کاوش کے ہم ان کی تخلیقات سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں یا ان کے کلام کے محاسن کو بہت جلد پہچان لیتے ہیں لیکن ان ادیبوں کے بارے میں ہمارا کیا رویہ ہوگا جن کے عقائد دور افتادہ ماضی کے ہیں اور جو اب قرین عقل نہیں ہیں یا جن کا سیاق و سباق منتشر ہو چکا ہے۔ مثلاً ہمارا رویہ یونانی ڈرامہ نگاروں یا الہیاتی شعرا کی طرف کیا ہوگا کیونکہ ان کے عقائد نہ تو ہمارے لئے باعث دلچسپی ہیں۔ اور نہ ان کی موجودہ معاشرے میں کوئی قدر و قیمت ہے۔ یا مثلاً غالب یا ذوق یا سودا کے قصائد کے بارے میں ہمیں کیا رائے قائم کرنی چاہئے۔ اب نہ ہندوستان میں شہنشاہیت ہے اور نہ نزدیک مستقبل میں اس کے امکانات ہیں اور نہ جھوٹی مدح سرائی میں زمین و آسمان کے قلابے ملانا ہم کوئی خوش گوار ذہنی مشغلہ سمجھتے ہیں۔ شاید اخلاقاً بھی ہم اسے گوارا نہ کریں۔ ایسی صورت میں ہم ان قصائد کو کیا ادبی حیثیت دیں گے؟ اس کے علاوہ ہمارا رویہ ان ادیبوں کے بارے میں کیا ہوگا جن کے عقائد ہمارے عقائد سے مختلف ہیں مثلاً ہم دانتے کی شاعری کے بارے میں کیا کہیں گے جبکہ ہم کو اس کے مذہبی عقائد سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی اور نہ ہو سکتی ہے۔ اسی طرح ملٹن کے عقائد ہمارے لئے اجنبی ہیں اور خود انگلینڈ کے عیسائی ان عقائد سے بہت دور ہو چکے ہیں۔ ان لوگوں کے لئے جو غیر عیسائی ہیں ہو سکتا ہے کہ ملٹن کے بعض عقائد بہت عجیب اور انوکھے معلوم ہوں۔ یہی بات اقبال کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ اقبال کے کلام کو پڑھنے والے ایسے بھی ہوں گے جن کی مذہب اسلام سے واقفیت بہت معمولی ہے یا خود مسلمانوں میں کافی تعداد ایسے لوگوں کی ہو سکتی ہے جو اقبال کے عقائد کو قبول نہ کرتے ہوں اور وہ اقبال کی شاعری کو اسی لئے ناپسند کرتے ہوں۔ ایسی صورت میں Paradise Lost یا "مسجد قرطبہ" کی ادبی حیثیت کیا ہوگی۔ اس کے علاوہ یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ ہمارا رویہ ان ادیبوں اور

شاعروں کے بارے میں کیا ہوگا جن کے عقائد ہمارے فہم و ادراک پر نا خوشگوار یا مضر طریقے سے اثر انداز ہوئے ہیں اور جن کی تخلیقات سے ہم لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ مثلاً ہم میرا جی کی شاعری کے بارے میں کیا حکم لگائیں گے جس میں ان کی بیمار ذہنیت اور جنسی وہم پراگندگی کی حد تک پہونچ گئی ہے یا ایزرا پاونڈ کی فاشسٹ اور ایٹس کی انوکھی صوفیانہ شاعری کے بارے میں ہم کیا رائے قائم کریں گے؟

اگر ہم ان سوالوں کی اہمیت ذہن نشین کر لیں اور ان کے جوابات وضاحت سے دے سکیں تو بات بہت حد تک صاف ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ سبھی جانتے ہیں کہ نقاد یا پڑھنے والے کے لئے ادیب کے عقائد کو قبول کر لینا ضروری نہیں ہے اور نہ یہ بات صحیح ہے کہ ان عقائد کو قبول کئے بغیر وہ کسی ادبی شہ پارے پر غیر جانبدارانہ اور منصفانہ تنقید نہیں کر سکتا۔ لیکن اس کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ ادیب کے عقائد کو اچھی طرح سمجھتا ہو۔ اور ادیب کے زمانے کے پس منظر میں ان کا مطالعہ کیا ہو یا ان کو سمجھنے کی مخلصانہ کوشش کی ہو۔ ان عقائد کو بغیر سمجھے ہوئے یا اس زمانے یا روایت کا بغیر ادراک کئے ہوئے جس میں رہ کر ادیب نے لکھا ہے، نقاد یا قاری نہ ادب کے ظاہری و معنوی حسن سے لطف اندوز ہو سکتا ہے اور نہ خود اعتمادی کے ساتھ اس پر تنقید کر سکتا ہے۔ دانتے کے بارے میں ٹی، ایس ایلیٹ نے لکھا ہے:

You are not called upon to believe what Dante believed, for your belief will not give you a groat's worth more of understanding and application; but you are called upon more and more to understand it. If you read poetry as poetry, you will "believe" in Dante's theology as you believe in the physical reality of his journey; that is, you suspend both belief and disbelief.

(Page 244 Selected Essays)

ڈیوڈ ڈائیچیس نے اسی موضوع پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

One need not spare a writer's beliefs, therefore, before appreciating how they operate in enriching the meaning of the words he employs but sometimes it is nacessary to be aware of them.

(Page 215 _ A study of Literature)

نارمن فارسٹر کا خیال ہے کہ ادبی پرکھ دو سطح پر ہوتی ہے۔ ایک جب ہم کسی ادبی شہ پارے کو پڑھتے ہوئے اس سے تاثرات حاصل کرتے ہیں اور دوسرے جب ہم ان تاثرات کو جمع کرکے اس ادبی شہ پارے کے مواد کو اپنے یا دوسرے بڑے ادیبوں کے عقائد کی روشنی میں پرکھتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ نہ تو اعتقاد اور بے اعتقادی کو یہ بہ یک وقت موقوف کیا جاسکتا ہے اور نہ ادبی پرکھ کی دونوں سطحیں علیحدہ علیحدہ اور نمایاں ہوتی ہیں۔ یہ ایک ایسا جمالیاتی ذہنی عمل ہے جس میں حدبندی بڑی مشکل سے ہوسکتی ہے لیکن جس بات کی وضاحت ہم کرنا چاہتے ہیں وہ ایک معمہ بن کر رہ جائے گی ہمارے لئے صرف اتنا ہی فرق سمجھ لینا کافی ہے کہ عقائد کو اس زمانے کے سیاق وسباق میں سمجھ لینا نقاد کا فرضِ اولین ہے۔ مثلاً ملٹن یا اقبال کی شاعری کو مکمل طور پر سمجھنے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ ہم ان کے عقائد کو قبول کرلیں۔ اُن کو تو صرف وہی لوگ قبول کرسکتے ہیں جو اسی قسم کے عیسائی ہوں جیسے عیسائی ملٹن تھے یا اسی قسم کے مسلمان ہوں جیسے مسلمان اقبال تھے۔ اور اگر عقائد کو قبول کرلینے کی شرط ہوتی تو ملٹن خاص قسم کے عیسائیوں کے اور اقبال ایک خاص قسم کے مسلمانوں کے شاعر ہوتے اور ان کی شاعری کی اپیل بہت محدود ہوتی۔ یہ سبھی جانتے ہیں کہ ایسا نہیں ہے۔ ایسی بات کسی عظیم ادیب کے لئے ممکن نہیں ہے۔ ملٹن اور اقبال کو پڑھنے والے صرف عیسائی اور مسلمان نہیں ہیں اور ان کی شاعری انسانیت کے جذبات واحساسات اور امنگوں کی ترجمانی

کرتی ہے لیکن ملٹن اور اقبال کو سمجھنے کے لئے ہمیں ان کے زمانوں کو دوبارہ ترتیب دینا ہوگا۔ اور جو لوگ ان کے عہد کے حوصلہ شکن سیاسی و مذہبی جدوجہد و اضطراب سے بخوبی واقف نہیں ہیں ان کے لئے Paradise Lost یا "مسجد قرطبہ" وہ معرکتہ الآرا نظمیں نہیں ہو سکتی ہیں جو وہ ہیں۔

اس کے علاوہ ایک بات یہ بھی ہے کہ عظیم ادب کی معنویت فنکار کے عقائد تک ہی محدود نہیں ہوتی ہے۔ اس کے عقائد تو ایک طرح کا تہذیبی ڈھانچہ ہوتے ہیں جس میں رہ کر وہ تخلیقی عمل کرتا ہے اور جس کی مدد سے ایسے تصورات تلمیحات اور اشارے و کنائے تراشتا ہے جن کی مخصوص ترتیب اس کے اظہار و بیان کا لازمی جزبن جاتی ہے لیکن اس کی ادبی تخلیق کی مجموعی تاثیر یا معنویت اس ڈھانچہ تک محدود نہیں ہوتی بلکہ انسانی زندگی کے واقعات اور حقائق تک برابر پہنچتی رہتی ہے۔ اور ان کے دھندلے نقوش کو اجاگر کرتی رہتی ہے۔ ملٹن کی نظم "Paradise Lost" صرف بائبل کی کہانی نہیں ہے۔ آدم و حوا کے زوال کی کہانی دراصل انگریز قوم اور اس سے بڑھ کر پوری انسانیت کے زوال کی کہانی ہے۔ جو فرد اپنے ارادے کو اپنے علم و عقیدے کے خلاف استعمال کرتا ہے وہ نیکی کے راستے سے ہٹ جاتا ہے اور جو قوم اجتماعی طور پر اپنے ارادہ کا صحیح استعمال نہیں کرتی وہ سیاسی غلامی اور روحانی بحران کا شکار ہو جاتی ہے۔ زوال کے بعد کی یاس و حرماں نصیبی میں اچھا انسان اور زندہ قوم اپنے مستقبل سے مایوس نہیں ہوتی بلکہ اپنے تجربات کی روشنی میں کھوئی ہوئی جنت کے بجائے ایک نئی جنت کی تعمیر کے لئے جدوجہد کرتی ہے۔ اسی طرح اقبال کی نظم مسجد قرطبہ ایک عبادت گاہ کی قصیدہ خوانی نہیں ہے اس مسجد کی عظمت میں ایک قوم اور ایک تمدن کی کہانی پوشیدہ ہے جو ایک نیا سبق دیتی ہے۔ اور ایک نئے عہد کی طرف اشارہ کرتی ہے:

آبِ روانِ کبیر! تیرے کنارے کوئی

دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالم تو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحرِ بے حجاب

•

صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

ٹالسٹائی کے مشہور ناول "اناکرینینا" اور دوستووسکی کے "دی ایڈیٹ" اور "برادرس کرموزوف" میں ان کے مخصوص مذہبی عقائد کا اظہار ملتا ہے لیکن ان ناولوں کے واقعات و کردار ان عقائد کی حدود میں قید ہو کر نہیں رہ جاتے۔ وہ ہمیں واقعی اور قابل تسلیم معلوم ہوتے ہیں اور یہ اعلیٰ ادب کی نمایاں خصوصیت ہے۔

ادبی تنقید کی سب سے بڑی دشواری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی ادیب کے عقائد نہ صرف قابل قبول نہیں ہوتے بلکہ اتنے خلاف عقل لچر اور بیہودہ ہوتے ہیں کہ ہم ان کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اور وہ ہمارے فہم و ادراک پر ناخوش گوار طریقہ سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسے ادب سے جو اس قسم کی تنگ نظری کا حامل ہو ہم نہ کوئی ذہنی لطف و انبساط حاصل کر سکتے ہیں۔ اور نہ اسے ڈھنگ سے پرکھ سکتے ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ان عقائد پر فیصلہ دینے کے لئے ہماری کسوٹی کیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بعض مذہبی، سیاسی یا سماجی عقائد ایسے ہوں جو دوسروں کے لئے نہایت ولولہ انگیز ہوں لیکن ہمیں سخت ناگوار گذرتے ہوں۔ ادبی تنقید میں غیر معمولی انحراف اور تنقیدی فیصلوں میں غیر معمولی اختلاف کے امکانات اسی سے پیدا ہوتے ہیں۔

اور موجودہ زمانے میں پیدا ہوئے ہیں۔ مثلاً اشتراکی ملکوں کے ادب کو ہر وہ شخص ناقص سمجھتا ہے جسے اشتراکیت سے کوئی ہمدردی نہ ہو۔ یہ ممکن ہے کہ اشتراکی ملکوں کے ادب کا بڑا حصہ واقعی ناقص ہو۔ لیکن گورکی کے ناول "ماں" اور ایلیا اہرن برگ کے ناول "طوفان" میں کوئی خوبی نہ دیکھنے کی وجہ یہی معلوم ہوتی ہے کہ ان ناولوں میں جن عقائد کا اظہار ہوا ہے اسے عام طور سے سرمایہ دارانہ نظام میں تخریبی (Subversive) خیال کیا جاتا ہے۔ شکسپیر اور ٹالسٹائی کے ساتھ جو ناانصافی اشتراکی نقادوں نے کسی زمانے میں کی تھی اس کی بھی یہی وجہ تھی۔ اس لئے ہمارے ذہن میں یہ بات صاف ہونی چاہئے کہ ہم عقائد کو کس معیار پر پرکھتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ وہ عقائد جو انسان کو ایک ایسے طرز معاشرت کی طرف واپس لوٹا لے جانا چاہتے ہیں جس کو انسان ترقی کر کے پیچھے چھوڑ آیا ہے یا وہ عقائد جن سے انسانی زندگی اور اس کے متنوع تجربات پر روشنی نہیں پڑتی یا جو انسان یا انسانی زندگی کے بارے میں ایسا نظریہ پیش کرتے ہیں جو انتہائی خلاف فطرت ہو تو ہم ان عقائد کو صالح نہیں سمجھتے اور نہ اس ادب کو مستحسن سمجھتے ہیں جس میں اس کا اظہار ہوا ہے۔ وہ چاہے میراجی کا جنسی وہم ہو یا ایزرا پاونڈ کی فاشزم ہو ہم ایسے ادب کے بارے میں اچھی رائے قائم نہیں کر سکتے۔ اسی معیار کو قائم رکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ تمام عقائد جو زندگی کی اعلیٰ قدروں کے حامل ہیں۔ جو انسان کی صحت مند قوتوں کو ابھارتے ہیں اور اسے حوصلے بخشتے ہیں اور جن سے انسان کو روشنی اور بصیرت حاصل ہوتی ہے کہ وہ نیک و بد میں تمیز کر سکے۔ وہ ایسے عقائد ہیں جن سے ادبی تخلیقات میں توانائی پیدا ہوتی ہے اور انھیں ابدیت عطا کرتی ہے۔

اس سلسلے میں ایک بات یہ بھی ہے کہ جب ہمارے عقائد وہی ہوں جو ادیب کے ہیں تو ہمیں یہ نہ سمجھ لینا چاہئے کہ ہماری تمام مشکلیں آسان ہو گئیں۔

یہ صحیح ہے کہ ایسے ادیب کو ہم آسانی سے سمجھ سکتے ہیں کیونکہ وہ عقائد جن سے الفاظ میں مخصوص معنویت پیدا ہوتی ہے وہ ادیب و نقاد دونوں میں مشترک ہیں۔ لیکن یہاں ہماری مشکل کی نوعیت دوسری ہوتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ان عقائد کی وجہ سے ہم خام فنی تخلیقات کی مدح سرائی پر اتر آئیں اور ہمیں ان کے وہ عیوب نظر نہ آئیں جو واقعتاً ان میں ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ان عقائد کی وجہ سے کسی ادبی تخلیق میں ہمارے لئے ایسی دلکشی پیدا ہو گئی ہو جو دوسرے نہ محسوس کرتے ہوں۔ ڈکنس کے جن ناولوں کو لوگ وکٹورین عہد میں رو رو کر پڑھتے تھے ان پر آج ہم ہنس کر گذر جاتے ہیں۔ جوش کی جن نظموں کو آزادی سے پہلے بڑا اونچا رتبہ دیا جاتا تھا وہ آج ہمیں بڑی کھوکھلی اور تشنہ معلوم ہوتی ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ نقاد اور ادیب میں عقائد کا مشترک ہونا، نقاد کی غیر جانب داری کی ضمانت نہیں کرتا جس طرح صالح عقائد رکھنے والا ادیب ضروری نہیں کہ اعلیٰ ادب ہی تخلیق کرے اعلیٰ ادب کے لئے صالح عقائد کے علاوہ فنی چابکدستی کی بھی ضرورت ہوتی ہے اور جس ادیب میں یہ دونوں باتیں ہوتی ہیں وہی اعلیٰ ادب کی تخلیق کر سکتا ہے۔

ادبی تخلیقات کے پرکھنے کا انحصار ان باتوں کے علاوہ اس پر بھی ہوتا ہے کہ خود ہمارے عقائد کیا ہیں۔ بھینس کے آگے بین بجانے والی بات یہاں بھی صادق آ سکتی ہے اگر خود ہمارے عقائد اور ہماری بصیرت ایسی نہیں ہے جو اعلیٰ ادب کو پہچان سکے۔ مشاعرے کے ہر دلعزیز گلے باز شاعر اکثر معمولی شعر کہنے والے ہوتے ہیں اور ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ کسی ادیب کی موت کے صدیوں بعد اس کی تخلیقات کا صحیح مرتبہ پہچانا گیا ہے۔ ملٹن کو کبھی عیسائی مذہب کا ستون سمجھا گیا۔ کبھی یہ خیال کیا گیا کہ وہ شیطان کی جماعت کے تھے۔ کبھی وہ بخیر ردادار ریپورٹن کی حیثیت سے ہمارے سامنے پیش کئے گئے۔

اور کبھی یہ کہا گیا کہ وہ نشاۃ ثانیہ کے علمبردار تھے۔ تنقید کی یہ دھوپ چھاؤں ہر جگہ ملتی ہے اور اس کی وجہ یہی ہے کہ ہم کسی ادیب سے اپنی بساط کے مطابق ہی فیض حاصل کر سکتے ہیں اور اپنی عقائد کی روشنی میں ہم اُسے پرکھتے ہیں۔ موجودہ دور میں میؔر کی طرف جو رجحان ہمارے شعراء اور نقادوں میں پایا جاتا ہے اور جس طرح میر کے رتبے کی تجدید ہوئی ہے اس کی منجملہ اور وجوہات کے ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہمارا زمانہ بھی اتنا ہی پرآشوب ہے جتنا کہ میؔر کا تھا۔ جو کچھ میؔر نے غدر میں دیکھا اور سُنا تھا وہ سب ہم پر بھی گذر رہا ہے۔ ایسے زمانے میں میؔر جیسے نرم دل اور شیریں زبان شاعر کو پڑھ کر خوش ہونا کوئی عجیب بات نہیں ہے۔ کیونکہ ہمارے اور میؔر کے عقائد و تجربات میں اب کوئی زیادہ فاصلہ باقی نہیں رہا ہے۔

غالبؔ کی حقیقت پسندی

آجکل کسی ادبی اصطلاح کو، اس کی حدیں متعین کئے بغیر استعمال کرنے میں بڑی غلط فہمی کے امکانات ہیں۔ حقیقت پسندی انھیں ادبی اصطلاحوں میں سے ایک ہے جس کے بارے میں مختلف زمانے میں مباحثے ہوتے آئے ہیں لیکن اب تک اس کی وضاحت اس طرح نہ کی جاسکی جو سب کے لئے قابل قبول ہو۔ خود حقیقت کی حیثیت اضافی رہ گئی ہے۔ جو آج حقیقت ہے وہ ضروری نہیں کل بھی رہے اور ہر حقیقت کے امکان کے لئے استدلال کی ضرورت محسوس کی جاتی ہے کیونکہ جو ایک کے لئے حقیقت ہے وہ کسی اور کے لئے محض فریب ہو۔ اس کے علاوہ حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری میں بھی تھوڑا سا فاصلہ پیدا ہو گیا ہے۔ حقیقت شناسی کے بغیر حقیقت نگاری ممکن نہیں اور کوئی شاعر یا فنکار انھیں حقیقتوں کو اپنی تخلیق میں بروئے کار لاتا ہے جنھوں نے اُس کے قلب و نظر کو متاثر کیا ہو لیکن بعض اوقات حقیقت نگاری محض نکتۂ فن کے طور پر استعمال ہوتی ہے اور یہ ضروری نہیں کہ فنکار زندگی کے ہر دور اور ہر حالت میں حقیقت پسندانہ نظر رکھتا ہو۔ حقیقت پسندی صرف رویہ بھی نہیں ہے جو بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ بدلتا رہے۔ وہ ایک کیفیتِ مزاج اور طرز فکر ہے جو رسمی قیود اور ہر قسم کے تعصبات سے آزاد ہے اور جس کی تشکیل میں شاعر یا فنکار کی پوری شخصیت اور اُس کے مجموعی شعور کی وسعت کارفرما ہوتی ہے۔ اس مضمون میں حقیقت پسندی کی ادبی اصطلاح انھیں معنوں میں استعمال

ہوئی ہے۔ میرا خیال ہے کہ غالب کی حقیقت پسندی ان کے ہمعصر شعرا میں سب سے زیادہ پائدار اور یک رنگ ہے اور غالباً یہی ان کے منفرد شاعرانہ مقام کا تعین کرتی ہے اور شاید یہی ان کی عظمت کا راز بھی ہے۔

حقیقت کے مختلف پہلو ہیں۔ میر کا مشہور شعر ہے ؎

نازکی ان لبوں کی کیا کہئے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

زبان و بیان کے مکمل سحر و اعجاز کے ساتھ اس شعر میں حقیقت کا ایک رُخ پیش کیا گیا ہے۔ حُسن و شگفتگی، نزاکت و لطافت، اور اس کے ادراک کا۔ لیکن یہ محض ایک رُخ ہے۔ اس کا دوسرا رُخ بدصورتی ہے اور جس طرح خیر و شر کا مکمل ادراک علیحدہ علیحدہ ممکن نہیں، حسن کا ادراک بھی بدصورتی کی شمولیت کے بغیر نامکمل ہے۔ ظاہر ہے کہ دونوں رُخ کے ادراک و اظہار کا مطالبہ ایک شعر سے نہیں ہو سکتا لیکن یہ مطالبہ شاعر سے کیا جا سکتا ہے۔ جو شاعر انیسویں صدی کے امریکن موضوعی شعراء کی طرح بدصورتی یا شر کو خارج از وجود سمجھے، ہمارے نزدیک وہ فن کا مطالبہ پورا نہیں کرتا۔ میرا اشارہ میر کی طرف نہیں ہے۔ غالب کے کسی ہمعصر شاعر کی طرف بھی نہیں ہے۔ یہ بات کم و بیش تمام اُردو شاعری کے بارے میں کہی جا سکتی ہے کہ حُسن کے بیان کے ساتھ ساتھ بدصورتی کے ادراک و اظہار میں پہلوتہی کی گئی ہے۔ میرا خیال ہے کہ غالب گنتی کے اُن چند شاعروں میں سے ایک ہیں جو اس الزام سے بری ہیں۔ ان کی حقیقت پسندی ہر حال میں یکساں اور اُن کی نظر حقیقت کے مختلف پہلوؤں پر ہمیشہ حاوی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے خود اپنے آپ کو بھی کبھی معاف نہیں کیا اور جس بیباکی اور غیر جانب داری سے انھوں نے اپنی خامیوں کی پردہ دری کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسدؔ   آپ کی صورت تو دیکھا چاہیئے

کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالبؔ
شرم تم کو مگر نہیں آتی

یار سے چھیڑ چلی جائے اسدؔ
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالبؔ دشمن آسماں اپنا

مارا زمانے نے اسد اللہ خاں تمہیں
وہ ولولے کہاں وہ جوانی کدھر گئی

ان اشعار کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرنا صحیح نہیں ہوگا کہ غالبؔ کو اپنی ذات میں کوئی خوبی نظر نہیں آئی۔ وہ تو یہ سمجھتے تھے کہ اگر وہ بادہ خوار نہ ہوتے تو ولی ہوتے اور ان کا کہنا تھا:

غالبؔ برا نہ مان جو واعظ برا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے

غالبؔ کی حقیقت پسندی اُن کی ذات تک محدود نہیں تھی۔ محبوب سے اپنے فرق کی وضاحت میں کہا ہے:

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

یہی اندیشہ ہائے دور و دراز نہ صرف اُن کی فکر و تجسُس کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ ان کی حقیقت پسندی کا بھی ضامن ہے۔ حقیقت پسندی کی آبیاری عقل و فہم سے ہوتی ہے اور ہوشمندی کے سہارے ہی انسان اپنی ذات یا نفس کی الجھنوں سے بلند ہو کر نیرنگیِ عالم کا تماشا کر سکتا ہے۔ غالبؔ بھی زندگی کے تماشائی ہی رہے۔ زندگی کے ہر معاملے میں انھوں نے اپنے شعور و ادراک کو واقعات کی لپیٹ میں نہیں آنے دیا اور اپنے مشاہدے کی غیر جانبداری کو برقرار رکھا۔ اس شعر میں

بازیچۂ اطفال ہے دُنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اکثر پڑھنے والوں کو کچھ غرور کا شائبہ نظر آتا ہے اور یہ خیال ہوتا ہے کہ غالبؔ کے روئیے میں تحقیر کا پہلو ہے۔ وہ اپنے آپ کو اس قدر بلند مرتبہ سمجھتے ہیں کہ اس عالمِ رنگ و بو کا ہر چھوٹا بڑا واقعہ اُن کو بچّوں کا کھیل نظر آتا ہے جس کی فی الحقیقت کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اس شعر کی یہ تشریح میرے خیال میں درست نہیں ہے۔ غالبؔ ہمیشہ اس کے لئے کوشاں رہے کہ وہ ایک خاص مقام سے واقعات کے تار و پود کا تجزیہ کر سکیں لیکن جس مقام اور جس بلندی کے وہ متمنی تھے، وہ انصاف و حق پسندی کی بلندی تھی تاکہ ان کی نظر اور موضوعِ مشاہدہ میں کوئی رُکاوٹ حائل نہ ہو اور وہ بے باکی سے تصویرِ عبرت اور زندگی کی توضیح پیش کر سکیں۔

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے اِدھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا

ان کے نزدیک زندگی اتفاقات اور حادثات کا وہ سیلاب بلا ہے جو انسان کو اس کی نیت، اور ارادے کے خلاف کہیں سے کہیں بہالے جائے اور اس کے لئے شب و روز اس طرح بدل جائیں جو کہ اس کے وہم و گمان میں کبھی نہ تھا!

غالب کا مشہور شعر ہے:

رَو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پہ ہے نہ پا ہے رکاب میں

میرے خیال میں رخشِ عمر استعارے سے زیادہ سمبل ہے جس سے مُراد وقت کی وہ موجِ سرکش اور زمانے کی وہ سنگدل رفتار ہے جو کسی کے لئے نہیں ٹھہرتی اور جس کے جلو میں نت نئے فتنے اُبھر کر اُس بے کراں کاروانِ حیات کی تشکیل کرتے ہیں جس میں انسان کے ذاتی المیے کی حیثیت بازیچۂ اطفال سے زیادہ نہیں ہوتی ہے۔ یہ منصب صرف ایک بڑے شاعر ہی کو حاصل ہوتا ہے کہ شریک ہو کر بھی وہ شریکِ کارواں نہ ہو اور ایک بلندی سے اُس کاروانِ حیات کا تماشہ کر سکے۔ غالب کو بلاشبہ یہ منصب اور یہ مقام حاصل تھا۔

دیوانِ غالب میں شاید ہی کوئی شعر ایسا ہو جس کے مرکزی خیال کی بنیاد حقیقت پسندی پر نہ ہو۔ ناگوار صورتِ حال میں بھی غالب کی طبیعت کی بے باکی آڑے آتی ہے۔ اُن کا ایک شعر ہے:

تو وہ بدخو کہ تحیر کو تماشہ جانے
غم وہ افسانہ کہ آشفتہ بیانی مانگے

غم کی آشفتہ بیانی کے بعد اُس بدخو کے ردِ عمل کا اندازہ کیا جا سکتا ہے جو تحیر کو بھی تماشہ سمجھتا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ شاعر کے لئے آشفتہ بیانی کے علاوہ کوئی اور چارہ کار بھی نہیں ہے۔ اس شعر کے مرکزی خیال کا محل ذاتی ہے لیکن یہ غالب کی حقیقت پسندانہ طرزِ بیان کا اعجاز ہے کہ یہ شعر ان کی ذات سے بلند ہو کر ہمہ گیر مشاہدے کی شکل اختیار کر لیتا ہے یہ بات ان کے اکثر و بیشتر اشعار کے متعلق صحیح ہے۔

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا وہ پریشاں نکلا

کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ
ہائے اُس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

تم سے بیجا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ
اس میں کچھ شائبۂ خوبیِ تقدیر بھی تھا

وفائے دلبراں ہے اتفاقی ورنہ اے ہمدم
اثر فریادِ دلہائے حزیں کا کس نے دیکھا ہے

غالب کی حقیقت پسندی کا تقاضہ یہ بھی تھا کہ ان اشعار کے مرکزی خیال کا دوسرا رُخ پیش کرتے اور اس معاملے میں بھی وہ ہمیں مایوس نہیں کرتے محبوب کے حُسن و جمال کی تعریف اُس کے ظلم و ستم کی حکایت کی طرح روائتی ہے اور تقریباً ہر غزل گو شاعر نے اس موضوع پر طبع آزمائی کی ہے۔ لیکن محبوب کے حُسنِ مجسّم ہونے کا اعتراف جس انداز سے غالب نے کیا ہے، اس کی مثال مشکل سے ملے گی ؎

بلائے جاں ہے غالب اُسکی ہر بات
عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

محبوب سے اُن کی وابستگی کوئی نئی بات نہیں تھی اور اس کا اظہار وہ عام شاعرانہ روش سے ہٹ کر کرتے ہیں:

گو میں رہا رہینِ ستمہائے روزگار
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

لیکن ہجومِ یاس و نا اُمیدی میں محبوب سے وابستگی کی کرب ناک کیفیت و حسرت کا بیان غالب کا حصہ تھا

سنبھلنے دے مجھے اے نا اُمیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

غالب کی حقیقت پسندی صرف محبوب یا معاملات دل تک محدود نہیں تھی بلکہ زندگی کے ہر چھوٹے بڑے معاملے کا تجزیہ اُنکی حقیقت شناس نظروں نے کیا تھا اور جو کچھ ان کے اشعار میں بیان ہوا ہے وہ اسی تجزیے کا نچوڑ ہے۔ انسانی زندگی جو مسلسل آزمائشوں سے گزرتی ہے جد وجہد تگ و دو سے عبارت ہے اور اس میں نقطۂ کمال تک پہونچنے کے لئے درد و غم، آلام و مصائب اور مایوسی و حوصلہ شکنی کے کتنے پُرخطر مقام آتے ہیں۔ اس حقیقت کا ادراک عام نہیں ہے۔ بعض اوقات وقتی کامیابی اور عارضی شہرت ہی کو نقطۂ کمال سمجھا جاتا ہے جو درست نہیں ہے۔ غالب نے اس حقیقت کا بیان استعارے کی زبان میں کیا ہے۔

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گذرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

قطرہ اور گہر کے درمیانی فاصلے کی ریاضت اور تنہائی کا شعور اُن لوگوں کو نہیں ہوتا جن کی نظریں صرف گہر کی آب و تاب پر ہوتی ہیں۔ یہ شعور وہی لوگ رکھتے ہیں جو خود اس کرب سے گذرے ہیں یا اس کا گہرا مشاہدہ کیا ہے۔
غالب کا یہ شعر تجزیہ اور مشاہدہ کا حسین امتزاج ہے اور اس کے بلیغ پہلو کشمکشِ حیات کے تمام گوشوں پر محیط ہیں۔ انسان ایک دانۂ بے بساط کی طرح ہے جو زمین کے شگافوں کی تاریکی اور تنہائی سے گذر کر ہی حیاتِ نو پاتا ہے وہ حیاتِ نو جہاں تخلیق کی بار آوری اور شادمانی ہے اور جہاں قطرۂ بے مقدار گہرِ آبدار ہوتا ہے۔

اس حقیقت سے احتراز کرنے والے وہی لوگ ہیں جو عالمِ امکاں کی خیالی تصویر میں مگن رہتے ہیں۔ فنکار کے لئے اس سے زیادہ پُرخطر کوئی اور مقام نہیں کہ وہ صرف خیالی دُنیا میں رہ کر اُن حقائق سے رشتہ توڑ لے جو فن کا سرچشمہ ہیں اور جن سے فن کی نشو ونما ہوتی ہے۔ خیالی دنیا میں رہنے

کی خواہش عام ہے اور اس کی ترجمانی غالب کے اس شعر سے ہوتی ہے:

جی ڈھونڈھتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن
بیٹھے رہیں تصوّرِ جاناں کئے ہوئے

لیکن یہ صرف خواہش کا اظہار ہے جو فی الحقیقت عمل نہیں ہے اور غالباً جس پر عمل ممکن بھی نہیں ہے۔ یہی اس شعر کا لطیف پہلو ہے۔ جہاں تک عالمِ امکاں کا تعلق ہے غالب اس کی سحر طرازی و دلکشی اور اُس کے خطرات دونوں سے واقف ہیں۔

غرّہِ اوجِ بنائے عالمِ امکاں نہ ہو
اس بلندی کے نصیبوں میں ہے پستی ایک دن

یہاں بیان عالمِ امکاں کے حسین خواب اور اُن کی شکست وریخت کا ہی نہیں ہے بلکہ اُن فنکاروں پر بھی تنقید ہے جو عالمِ امکاں کی خیالی بلندیوں پر مسرور ہیں اور جن کی فکروفن کے سرچشمے کی قسمت میں قبل از وقت خشک ہو جانا ہے۔

غالب نے اپنی حقیقت پسندی کی روشنی میں اُن مذہبی عقائد پر بھی چوٹ کی ہے جن کو ایک طرح کی برتری اور تقدیس حاصل ہے۔ مثال کے طور پر دوزخ وجنّت کا عقیدہ ہے۔ یہاں بحث خود اس عقیدے کی نہیں ہے۔ ہمیں اس سے سروکار نہیں کہ جنّت ایک جغرافیائی حقیقت ہے یا یہ محض ایک روحانی کیف وشادمانی کا نام ہے لیکن یہ خیال عام ہے کہ جنّت ہماری دنیاوی محرومیوں اور ناکامیوں کی جائے پناہ ہے۔ صدیوں سے اس خیال نے آزردہ دلوں کو تسکین بہم پہونچائی ہے کہ انھیں وہ سب کچھ جنت الفردوس میں حاصل ہوگا جن سے وہ اس دُنیا میں محروم ہیں اور صدیوں سے لاتعداد انسانوں کے شب و روز کی لامتناہی تاریکی روشنی کے اس مینار سے منوّر اور درخشاں رہی ہے۔ لیکن غالب کے نزدیک یہ خیال صرف جھوٹی تسلّی اور دل کے بہلاوے کا مترادف تھا۔

ہم کو معلوم ہے جنّت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

بعض اوقات طاعت و زہد کا مرکز بھی وہی صلہ ہوتا ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے اور کون جانتا ہے کہ بہت سے زاہدانِ خشک کی شب زندہ داری اسی صلے کی تمنا سے روشن ہو۔ ایسی عبادت جس میں صلے کی فسوں سازی ہو غالبؔ کے لئے قابلِ قبول نہیں تھی اور غالباً ان کا یہ شعر اسی سمت اشارہ کرتا ہے۔

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد
پر طبیعت اِدھر نہیں آتی

میلانِ طبع کی یہ بے راہ روی ایک قسی القلب گنہگار کی نہیں ہے بلکہ ایک ایسے پاک طینت انسان کی ہے جو اپنی عبادت کو کسی غرض یا طمع سے ملوث نہیں کرنا چاہتا۔ اسی طرح شرابِ طہور پر غالبؔ نے اپنے مخصوص انداز میں طنز کیا ہے:

واعظ نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو
کیا بات ہے تمہاری شرابِ طہور کی!

یہ عقیدہ بھی عام ہے کہ خدا ہماری ذاتی و انفرادی زندگی کا نگراں ہے۔ وہ مسبب الاسباب اور مشکل کُشا ہے۔ اور اگر ہماری زندگی میں اُس کی نگرانی اور مشکل کشائی شامل نہ ہو تو زندگی دشوار ہو جائے۔ غالبؔ کا تجربہ مختلف تھا ان کی زندگی کی مشکلیں آسان کرنے والی خود مشکلوں کی فراوانی تھی۔

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے غم
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

اسی لئے ایک اور جگہ وہ طنز کرتے ہیں:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گذری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

اس کے علاوہ غالبؔ نے اُن عقیدوں پر بھی چوٹ کی ہے جو مذہبی نہ ہوتے ہوئے بھی

مستحکم اور قابلِ تعظیم مانے جاتے ہیں۔ صوفیائے کرام کے نظامِ فکر میں عشق کو جو درجہ حاصل ہے اُس سے ہم آپ خوب واقف ہیں۔ میرؔ نے تو یہاں تک فرمایا تھا:

ظاہر و باطن، اوّل و آخر، پائیں بالا عشق ہے سب
نور و ظلمت، معنی و صورت، سب کچھ آپ ہوا ہے عشق
موج زنی ہے میرؔ فلک تک ہر لحمہ ہے طوفاں زا
سر تا سر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

لیکن عشق کی اس عظمت کی ضد anticlimax غالبؔ کے اس شعر میں ملاحظہ کیجئے:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گُل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

میرؔ اور غالبؔ کے ان اشعار کو پہلو بہ پہلو رکھنا سراسر ناانصافی ہے کیونکہ ایک عشقِ حقیقی ہے اور دوسرا عشقِ مجازی۔ خود غالبؔ نے اپنی غزل "عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا" میں عشق کی عظمت کا اعتراف کیا ہے۔ اس شعر میں غالباً ہدفِ ملامت وہ ہوس ہے جو عشق کے نام سے مشہور ہے اور جو ایک طرح کا کاروبار ہے۔ ایک اور جگہ غالبؔ نے کہا ہے:

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

اور آدابِ عشق میں بوالہوسی جرم بھی ہے اور مضحکہ خیز بھی۔

یہ خیال عام ہے کہ حقیقت تلخ ہوتی ہے اور اُس سے برد آزما ہونا دشوار گذرا ہے۔ یہ خیال زندگی کے بیشتر حقائق کے بارے میں صحیح ہے حالانکہ اس کلیے سے مستثنیٰ بعض حقیقتیں انتہائی دلپذیر اور ولولہ انگیز ہو سکتی ہیں۔ حقیقت سے گریز بھی انسان کی ازلی کمزوری ہے۔ کہتے ہیں کہ جاگیردارانہ نظام میں ناخوشگوار مگر سچّی خبر لانے والے کو سزائے موت تک دی جاتی تھی۔ اُس کے پہلے زمانہ قدیم

میں تلاشِ حق کی پاداش میں زہر کا پیالہ پینے والوں میں سقراط تنہا نہیں تھے۔ زہر کے پیالے اب بھی گردش میں ہیں۔ حق و انصاف کا خون اب بھی ہوتا ہے۔ کہنے کو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ حقیقت سے گریز کی انتہائی شکلیں تھیں۔ رفتارِ زمانہ کے ساتھ وہ صورتِ حال قائم نہیں رہی لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ دستور زبان بندی لفظی و استعاری دونوں معنوں میں آج بھی موجود ہے۔
اور یہ بات صرف سیاست تک محدود نہیں بلکہ شاعر و فنکار سے بھی یہ مطالبہ کیا جاتا ہے کہ وہ جھوٹ کو فروغ دیں کیونکہ کذب و جھوٹ زیادہ تر لوگوں کے لئے قابلِ قبول ہے۔ میرا مطلب سیاسی، سماجی یا معاشرتی جھوٹ سے ہی نہیں بلکہ فکر و جذبہ کے جھوٹ سے بھی ہے۔ اور طرز بیان کے جھوٹ سے بھی جس کے متعلق غالب یہ کہنے پر مجبور ہوئے تھے:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

یوں تو کہا جاتا ہے کہ شتر مرغ ریت میں سر چھپا کر حقیقت سے فرار کی مضحکہ خیز کوشش کرتا ہے لیکن میرا خیال ہے کہ حقیقت کے معاملے میں انسان سے زیادہ حیلہ جو ابھی معرضِ وجود میں نہیں آیا۔ حقیقت کا سامنا کرنے سے وہ ہمیشہ اُس وقت تک احتراز کرتا ہے جب تک کہ فرار کی تمام راہیں مسدود نہ ہو جائیں۔ وہ کسی خیال کو آسانی سے اپنے ذہن کے ذخیرے میں شامل کر لیتا ہے اور اسے اپنا بھی لیتا ہے کیونکہ اس سے اس کے اعصاب کی صحت میں خلل پڑنے کا اندیشہ نہیں ہوتا لیکن کسی نئی حقیقت کا سامنا کرنے میں وہ ہمیشہ خوف محسوس کرتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ غالب نہ اس عام انسانی کمزوری کے شکار ہوئے اور نہ کارزارِ حیات میں انھوں نے کبھی سپر ڈالی۔ ان کا عزم و حوصلہ ہر حوصلہ شکن حقیقت کے سامنے قائم رہا۔

تاب لائے ہی بنے گی غالب
واقعہ سخت ہے اور جان عزیز

ان کے ایک اور مشہور شعر میں اسی عزم و حوصلے کی طرف اشارہ ہے:

رگ و پے میں جب اُترے زہرِ غم تب دیکھئے کیا ہو
ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

اس شعر میں ایک ذاتی تجربے کی بجائے ایک غیر جانب دارانہ مشاہدے کی ہمہ گیری ہے لیکن یہ بات قابلِ غور ہے کہ تلخیٔ کام و دہن کی آزمائش کے باوجود غالب اس بات کا حوصلہ رکھتے ہیں کہ رگ و پے میں اتر چلنے کے بعد بھی وہ زہرِ غم کے مہلک اثرات کو محسوس کریں اور اس نامعلوم کیفیت کو بیان کی گرفت میں لاسکیں۔ پہلے مصرعہ کا فقرہ "تب دیکھئے کیا ہو" اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ وہ زہرِ غم کی ہلاکت آفرینی سے بے خوف ہو کر اس سے برد آزما ہونے کے منتظر ہیں۔ حقیقت سے مقابلے کی یہ آمادگی اور یہ حوصلہ ان کے بیشتر اشعار میں اظہار پاتا ہے۔

گھر میں کیا تھا کہ ترا غم اُسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے

ہو چکیں غالبؔ بلائیں سب تمام
ایک مرگِ ناگہانی اور ہے

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ حقیقتیں تلخ ہوتی ہیں تو اس سے یہ بات واضح نہیں ہوتی کہ زندگی کی بعض حقیقتیں اتنی مہیب اور ہولناک ہوتی ہیں کہ ان کی تاب لانا انسانی صبر و تحمل سے بعید ہے۔ ان حقیقتوں کی رہنمائی اُس حقیقت سے ہوتی ہے جس سے دوچار ہو کر ایڈیپس Oedipus نے خود کو بینائی سے محروم کر لیا تھا اور کہا تھا:

What should I do with eyes
Where all is ugliness?

یہ حقیقتیں حزن و یاس کی اُن سرحدوں پر ہیں جہاں عدم و وجود اور سزا و جزا کا

احساس تک باقی نہیں رہتا۔ عہدِ قدیم میں سفوکلیز پہلے شاعر تھے جنھوں نے ان مہیب حقیقتوں کے چہرے سے نقاب اٹھایا تھا۔ زمانے کی سازگاری کہئے یا ان کی خوش قسمتی کہ سفوکلیز کو سقراط کی طرح زہر کا پیالہ نہیں پینا پڑا۔ اُن سے لوگ محبت کرتے تھے کیونکہ وہ حب الوطنی کے جذبے سے سرشار تھے لیکن اس سے زیادہ وہ اس لئے محترم تھے کہ انھوں نے اپنے ہم وطنوں میں حق شناسی کا جذبہ بیدار کیا تھا۔ وہ حق شناسی جس کی تسکین و سکون خود فریبی کی راحتوں سے ارفع و پائیدار ہے۔ اُن کے تقریباً سو ڈراموں میں سے صرف چند ڈرامے ہم تک پہونچے ہیں اور ان ڈراموں کا ہر صفحہ ان کی حقیقت پسندی کا ضامن ہے۔ اُن محل واقعات سے قطع نظر جن پر اُن ڈراموں کی بنیاد ہے اُن کے کردار اور کورس کے بیان و عمل کی حقیقت پسندی آج بھی اتنی ہی فکر انگیز اور صلہ بخش rewarding ہے جتنی وہ کبھی یونانیوں کے لئے رہی ہوگی۔ اس کی بے شمار مثالیں King Oedipus یا Oedipus at Colonus یا Atigone سے دی جا سکتی ہیں جن میں سے کچھ یہ ہیں:

"All the generations of mortal man add up to nothing

"Show me the man whose happiness was anything more
than illusion

"Followed by dis illusion.

یا

"Then learn that mortal man must always took to his endin
"And none canbe called happy until that day when he carrie
"His happiness down to the grave in peace."

یہ آواز کورس کی ہے جسے سُن کر ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ انسانی زندگی کی ناگوار صورت حال وہی ہے جو ہزاروں سال پہلے تھی۔ اسی طرح جب ٹائرسیس Teiresias کہتے ہیں:

"wise words; but O, when wisdom brings no profit

"To be wise is to suffer."

تو ان الفاظ سے آج بھی ہمیں وہی بصیرت حاصل ہوتی ہے جو سفوکلیز کے ہم وطنوں کو حاصل ہوئی ہوگی۔

سفوکلیز کی طرح غالب نے بھی ہمیں ان مہیب حقیقتوں سے روشناس کرایا جن پر ہماری نظریں بہت مشکل سے پڑتی ہیں۔ وہ حقیقتیں جن سے نظریں چرانے کے لئے ہم طرح طرح سے اپنے آپ کو خود فریبی میں مبتلا رکھتے ہیں۔ اتفاقات و حادثات کی اس دنیا میں جہاں غم کے بحرِ بیکراں میں خوشی چند گمنام جزیروں کی طرح ہے، مسرت و عافیت کی سعیِ ناتمام اور غم سے نجات کی تمنا کتنی بے سود اور درد انگیز ہے۔ غالب نے اس حقیقت کو استعارے کی خوبصورت زبان میں بیان کیا ہے:

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جُز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

اسی طرح انسانی زندگی کا اس سے مہیب اور کیا المیہ ہو سکتا ہے کہ وہ موت جو زندگی اور اس کے حسن اور بلندیوں کی منکر اور حریف ہو خود زندگی کے لئے نجات و راحت بن جائے۔

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیئے

ایک اور شعر میں جسے صرف انسانی تعلقات تک ہی محدود نہیں سمجھنا چاہیے غالب نے ایک ایسی ہی کیفیت بیان کی ہے:

جب توقع ہی اُٹھ گئی غالبؔ
کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

اُن کی مشہور غزل کا ایک شعر ہے:

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

چمن میں برق کی غارت گری کی داستان مجبوراً سب کو سننا پڑتی ہے۔ لیکن غالبؔ کی طرح ہمدم کی کون حوصلہ افزائی کرتا ہے تاکہ وہ ایک اسیرِ قفس کو رودادِ چمن سنا سکے؟

حقیقت شناسی خود شناسی کی ابتدائی منزل ہے۔ انسان خود شناسی کے راستے ہی حق شناسی یا خدا شناسی کی منزل تک پہنچتا ہے جو انسانی شعور کا نقطۂ عروج ہے۔ ایڈیپس نے کہا تھا:

Born thus, I ask to be no other man
Than that I am, and will know who I am.

غالبؔ کی منزل بھی یہی تھی۔ لیکن خود کو پہچاننے سے پہلے انھوں نے اپنے گرد و پیش حقیقتوں کی خوشہ چینی کی اور ان کو اپنے دیوان میں گلدستوں کی طرح سجا کر آنے والی نسلوں کے لئے چھوڑ گئے۔ ان کا کلام ہماری عظیم ادبی وراثت ہے جو خود زندہ جاوید ہے لیکن اس کی روایت کو قائم رکھنا ہمارے آئندہ ادب کی صحت کی ضامن ہے۔

کیا میر قنوطی تھے؟

ممکن ہے کہ آپ میر کی شاعری کو پسند نہ کرتے ہوں اور یہ بھی ممکن ہے کہ اساتذہ میں آپ میر کو بہت بڑا شاعر مانتے ہوں آپ کہیں گے کہ یہ تو کوئی بات نہیں ہوئی۔ یہ ہر شاعر کے بارے میں کہا جا سکتا ہے مثلاً یہ انیس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے۔ بعض لوگ نیک نیتی سے یہ سمجھتے ہیں کہ انیس میں وہی شاعرانہ عظمت اور عالمگیر اپیل ہے جو شکسپیر میں ہے۔ اس قسم کے جانباز نقادوں کے بارے میں تو میں کچھ عرض نہیں کر سکتا لیکن یہ یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اگر آپ کسی کی شاعری کو پسند کرتے ہیں تو یہ ضروری نہیں ہے کہ آپ اسے بہت بڑا شاعر بھی سمجھتے ہوں۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ کسی خاص وجہ سے آپ داغ کے کلام سے لطف اندوز ہوتے ہوں لیکن آپ داغ کو بہت بڑا شاعر نہیں مانتے۔ شاید آپ نظیر اکبر آبادی کو بھی بہت بڑا شاعر ماننے میں تامل کریں گے حالانکہ آپ نے بچپن سے ان کا کلام پڑھا ہے اور اس سے محظوظ ہوئے ہیں۔ اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ آپ کو اقبال کی شاعری سے کوئی خاص لگاؤ نہ ہو لیکن آپ ان کی شاعرانہ عظمت کے منکر نہیں ہو سکتے۔ دراصل یہی بات میں کہنا چاہتا تھا کہ ہم میں سے بعض ایسے بھی ہوں گے جو میر کی شاعری کو پسند نہ کرتے ہوں لیکن ان کی شاعرانہ عظمت سے انکار نہیں کر سکتے بالکل اسی طرح جس طرح غالب اور اقبال یا ملٹن اور ٹی ایس ایلیٹ کی عظمت

کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ میں نے ملٹن اور ایلیٹ کا نام جان بوجھ کر لیا ہے کیونکہ ان لوگوں کی شاعری کو پسند کرنے والے کافی لوگ موجود ہیں۔ اگر آپ کبھی غور کریں کہ دنیا کے کتنے کم شاعروں کو یہ مرتبہ حاصل ہوا تو آپ کو بڑی حیرت ہو گی۔

آجکل کسی شاعر کو بُرا بھلا کہنے کا یہ نیا انداز نکلا ہے کہ فلاں شاعر نوجوانوں کا شاعر ہے یا فلاں بوڑھوں کا۔ مثلاً اسپنڈر اور ایلیٹ کا خیال ہے کہ جس نے شیلے یا سوئن برن کی شاعری کو نوجوانی میں نہیں سراہا وہ بعد میں اس کی داد نہیں دے سکتا۔ یا مثلاً لارڈ بائرن کی شاعری ایک خاص عمر کے بعد بالکل نمائشی اور تھیٹریکل معلوم ہوتی ہے۔ یا مثلاً بہت دنوں تک لوگوں کا خیال تھا کہ ملٹن کی شاعری سے مذہبی لوگ یا ورڈزورتھ کی شاعری سے سنجیدہ لوگ ہی استفادہ کر سکتے ہیں۔ اسی طرح اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ میر کی شاعری کو سمجھنے اور پرکھنے کے لئے پختہ عمر اور مخصوص افتادِ طبع کی ضرورت ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ بات بے بنیاد مفروضے پر مبنی ہے جس کا ذکر میں آگے چل کر کروں گا۔ یہ دوسری بات ہے اور یہ ہر شاعر کے بارے میں کہی جا سکتی ہے کہ کسی شاعر کو ہم اپنے معیارِ فہم و ادراک (Level of sensibility) کے مطابق سمجھتے ہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ ہم بعض اشعار زندگی کے مختلف تجربوں سے گذر کر زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں یا بعض اشعار کسی خاص کیفیت مزاج میں ہم پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکال لینا غلط ہے کہ میر بوڑھوں کے شاعر ہیں۔ یا ان لوگوں کے جن کے دل قبل از وقت بوڑھے ہو گئے ہوں۔ ہر بڑے شاعر کی منجملہ اور خصوصیات کے ایک نمایاں خصوصیت یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کے کلام سے ہر طرح کے لوگ اپنی ذہنی استعداد اور معیارِ ادراک کے مطابق فیض حاصل کر سکیں اور یہ خصوصیت میر میں بھی ہے۔

یہ بھی دوسری بات ہے کہ کسی شاعری کو مکمل طور پر سمجھنے کا انحصار فہم

و ادراک کے علاوہ اس پر بھی ہوتا ہے کہ ہمارا زندگی کی طرف کیا رویہ (attitude) ہے مثلاً فرانسیسی existentialist شعرا صرف انہیں لوگوں کو متاثر کر سکتے ہیں جو یہ سمجھتے ہیں کہ زندگی میں وہ اپنا پیالہ پی چکے اور ان کے لئے دعوت ختم ہو گئی۔ اسی طرح جو لوگ سرمایہ دارانہ نظام کو باعث برکت سمجھتے ہیں وہ ایسی شاعری پڑھ کر یا سن کر بہت بدمزہ ہوتے ہیں جس میں اشتراکی قدروں کا اظہار ہو۔ یہاں میں اعتقاد اور ادب Belief and Literature کی طویل اور پیچیدہ بحث میں پڑنا نہیں چاہتا لیکن اگر آپ نے زندگی کے مسائل کے بارے میں دردمندی کے ساتھ نہیں سوچا ہے یا اگر آپ نے انسانی تعلقات میں خلوص نہیں برتا ہے یا زندگی کے معاملات میں دیانتداری سے کام نہیں لیا ہے تو آپ میر کے کلام کے بہت محدود حصے سے لطف اندوز ہو سکیں گے۔ شاید آپ کہیں کہ میں گھوم پھر کر اسی بات پر آ گیا کہ میر ایک خاص قسم کے لوگوں کے شاعر ہیں۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے۔ دنیا کی عظیم شاعری اپنے پڑھنے والوں سے جذباتی ذہنی اور بعض اوقات اخلاقی اور روحانی مطالبات کرتی ہے۔ یہ مطالبہ میر کی شاعری بھی کرتی ہے لیکن اس میں عمر اور مزاج کی قید نہیں ہے۔ داغ یا مومن اپنے پڑھنے والوں سے ایسا مطالبہ نہیں کرتے کیونکہ ان کی شاعری زندگی کے بہت محدود مسائل پر روشنی ڈالتی ہے۔ انہیں زبان و بیان پر قدرت حاصل تھی لیکن انھیں نہ میر کی بصیرت (Vision) نصیب ہوئی اور نہ میر کی وسعت نظر۔

میر کے متعلق چند بے بنیاد باتیں مشہور ہیں۔ اور ان سے لوگوں نے غلط نتائج اخذ کر لئے ہیں۔ مثلاً جب ہم یہ کہتے ہیں کہ میر سنجیدہ اور بوڑھے لوگوں کو اپیل کرتے ہیں تو ہم اس غلط مفروضے سے چلتے ہیں کہ میر قنوطی تھے۔ اور چونکہ مایوسی اور غم کے احساس کی سعادت زیادہ تر بوڑھوں کو نصیب

ہوتی ہے اس لئے وہی میر کے کلام کو پورے طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ اول تو میں اسی سے متفق نہیں ہوں کہ بڑھاپے اور غم کے احساس میں کوئی گہرا تعلق ہے۔ آپ نے ایسے بزرگ بھی دیکھے ہوں گے جو نوجوانوں سے زیادہ شگفتہ اور چونچال نظر آتے ہیں کیونکہ انھوں نے زندگی کی مسافت بہت آسان راستوں سے طے کی ہے۔ ان کو زندگی کے مسائل کی طرف لوٹ کر دیکھنے کی نوبت ہی نہیں آئی اور اُن کا شعور کبھی کسی مرحلے پر بیدار ہی نہیں ہوا کیونکہ ان کی زندگی میں ایسا کوئی مرحلہ ہی نہیں آیا لیکن یہاں بحث اس بات کی نہیں ہے زیر بحث بات یہ ہے کہ کیا میر کو قنوطی سمجھنا درست ہے۔

اس سلسلہ میں چند باتوں کی وضاحت ضروری ہے اول تو یہ کہ قنوطی سے کیا مراد ہے؟ کچھ لوگ غلطی سے ہر اُس شاعر کو قنوطی سمجھتے ہیں جس نے اپنی شاعری میں بار بار اپنی ذاتی زندگی یا عالمگیر غم کا اظہار کیا ہو۔ اظہار غم بذات خود کسی کے قنوطی ہونے کی دلیل نہیں ہے جس طرح شگفتہ ہجو نگاری بڑی تاریک قنوطیت سے پیدا ہوتی ہے اور بہت سی مثالیں ایسے شاعروں کی دی جاسکتی ہیں جن کی رجائیت پر شبہ نہیں کیا جاسکتا لیکن ان کی بیشتر شاعری غم زندگی کی تفسیر ہے۔ سوئفٹ اور شیلے اس سلسلے میں اچھی مثالیں ہیں۔ قنوطیت صرف نقطۂ نظر نہیں ہے۔ وہ فلسفۂ زندگی ہے۔ اور قنوطی ہم اس شاعر کو کہہ سکتے ہیں جو زندگی کی اعلیٰ قدروں سے مایوس ہوچکا ہو جس میں جد و جہد کا حوصلہ نہ ہو اور جس کی ذہنیت زندگی کے ہر معاملہ میں شکست خوردہ ہو۔ ان معنوں میں میر کو قنوطی کہنا بہت مشکل ہے کیونکہ میر کی شاعری میں جس غم کا اظہار ملتا ہے وہ ذاتی ہے اور محبت کی ناکامیوں اور محرومیوں کے احساس سے پیدا ہوتا ہے یا غم روزگار سے یا ان کی شاعری میں غیر ذاتی (impersonal) غم ہے جو عالمگیر مصیبت کے احساس سے پیدا ہوتا ہے اور جس میں ان کے سماجی شعور کی جھلک نظر آتی ہے۔ ذاتی غم کا احساس نہ تو کوئی قابل قدر جذبہ ہے

اور نہ وہ عظیم شاعری کی تخلیق کر سکتا ہے اور ہر بڑے شاعر میں ذاتی غم اور آفاقی غم کی سرحدیں مل جاتی ہیں۔ میر کی شاعری میں بھی ان کا ذاتی غم خواہ وہ غم محبت ہو یا غم روزگار صرف ان کی ذات تک محدود نہیں ہے۔ وہ بیشتر بنی نوع انسان کا غم ہے۔ اگر میر نے زمانے کا نشیب و فراز نہ دیکھا ہوتا اور اسے محسوس نہ کیا ہوتا تو یہ ممکن تھا کہ وہ اپنے ذاتی غم میں الجھ کر رہ جاتے اور ادنیٰ غزل گو شعراء کی طرح تمام عمر اپنی زندگی کی ناکامیوں کا رونا روتے رہتے۔ ان کی زندگی کی حرماں نصیبی نے ہر قدم پر اس کے امکانات بھی پیدا کر دئے تھے۔ زمانے کے ستائے ہوئے اور دکھیارے میر اگر خود میں گرفتار ہو کر رہ جاتے تو کوئی تعجب کی بات نہیں تھی۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔ اور تمام باتوں کے باوجود ان کی وسعت نظر قائم رہی۔ انہوں نے خود سے گذر کر اس غم کو دیکھا اور محسوس کیا جو معاشرے میں چاروں طرف پھیلا ہوا تھا۔

چمن میں نوحہ و زاری سے کس گل کا یہ ماتم ہے
جو شبنم ہے تو گریاں ہے جو بلبل ہے تو نالاں ہے

ممکن ہے کہ آپ اس شعر سے سرسری طور پر گذر جائیں لیکن جس نوحہ و زاری کا ذکر میر نے یہاں کیا ہے وہ مجھے صدیوں پر پھیلا ہوا معلوم ہوتا ہے اور شبنم و بلبل کے اشارے میں، پوری انسانیت جلوہ گر نظر آتی ہے۔ ممکن ہے کہ آپ اسے مبالغہ سمجھیں لیکن جو لوگ اس شعر یا اس قسم کے دوسرے اشعار کا سماجی پس منظر یاد نہیں رکھتے وہ اکثر بہت گمراہ کن مطلب نکال لیتے ہیں اور اس قسم کے اشعار کو میر کی قنوطیت پر محمول کرتے ہیں۔

بات صرف یہیں تک نہیں ہے کہ میر نے اپنے فن کے پورے کمال کے ساتھ آفاقی غم کی مصوری کی اہم بات یہ ہے کہ میر زندگی سے کبھی مایوس نہیں ہوئے سہ

اب رنج و درد و غم کا پہنچا ہے کام جاں تک
پر حوصلے سے شکوہ آیا نہیں زباں تک

کیونکہ انہیں ہر شام کی سحر پر یقین تھا۔

کیا شب ہوئی زمانے میں جو پھر ہوا نہ روز
کیا اے شبِ فراق تجھی کو سحر نہیں

یہ یقین اس آدمی کا نہیں ہے جو زندگی کے آسان راستوں سے آیا ہو۔ آسان راستے میر کے نصیب ہی میں نہ تھے۔ بلکہ اس شخص کا ہے جو زندگی کا درد و کرب جھیل کر آیا ہے۔ میر نے ایک پُر آشوب زمانے کو کروٹیں بدلتے دیکھا تھا۔ ایک مملکت کا انحطاط اور زوال دیکھا تھا۔ اپنے عزیزوں اور دوستوں میں لوگوں کی تباہی دیکھی تھی۔ خود اپنی زندگی میں وہ دردناک روحانی بحران سے گذرے تھے۔ طرح طرح کی دلآزاریاں اور صعوبتیں جھیلی تھیں لیکن ان کی امیدیں ہمیشہ انسان کے روشن مستقبل سے وابستہ رہیں۔

کس دن چمن میں یا رب ہوگی صبا گل افشاں
کتنے شکستہ پر ہم دیوار کے تلے ہیں

آج بھی ہم اس شعر پر وجد کرتے ہیں۔ وہ کون سا دن تھا میر جس کی راہ دیکھ رہے تھے؟ جو خواب میر نے مستقبل کے بارے میں دیکھے تھے وہ پورے نہیں ہوئے۔ وہ دن میر جس کے منتظر تھے ان کی زندگی میں نہیں آیا۔ وہ دن چمن میں شاید اب تک نہیں آیا لیکن میر کی طرح ہم آج بھی منتظر ہیں اور میر کی طرح ہزاروں لاکھوں انسان آج بھی مستقبل کے بارے میں خواب دیکھتے ہیں۔ چمن میں بہاروں کے خواب، چمن میں صبا کی گل افشانی کے خواب۔

اس کے علاوہ 'کلیاتِ میر' میں کافی تعداد ایسے اشعار کی ہے جن سے ان کی زندہ دلی کا پتہ چلتا ہے۔

مدعی مجھ کو کھڑے صاف بُرا کہتے ہیں
چپکے تم سنتے ہو بیٹھے اسے کیا کہتے ہیں

میں تو خوباں کو جانتا ہی ہوں
پر مجھے یہ بھی خوب جانتے ہیں

تم چھیڑتے ہو بزم میں مجھ کو تو ہنسی سے
پر مجھ پہ جو ہو جائے ہے پوچھو مرے جی سے

بات اپنے ڈھب کی کوئی کرے وہ تو کچھ کہوں
بیٹھا خموش سامنے ہوں ہوں کروں ہوں میں

لعل خموش اپنے دیکھو ہو آرسی میں
پھر پوچھتے ہو ہنس کر مجھ بے نوا کی خواہش

یہ چھیڑ دیکھ ہنس کے رخ زرد پر مرے
کہتا ہے میرؔ رنگ تو اب کچھ نکھر چلا

جاتا ہوں دن کو ملنے تو کہتا ہے دن ہے میرؔ
جب شب کو جائیے تو کہے ہے کہ شب ہے اب

ظالم یہ کیا نکالی رفتار رفتہ رفتہ
اس چال پر چلے گی تلوار رفتہ رفتہ

میرا خیال ہے کہ جب داغ نے کلیات میر پڑھا ہوگا تو ان اشعار پر اپنی پسندیدگی کا نشان سرخ روشنائی سے لگایا ہوگا۔ اس طرح میر کے

بہت سے اشعار میں مزاح کی ہلکی سی چاشنی ہے۔ اُردو غزل میں شاید یہ کوئی بہت نئی بات نہیں ہے لیکن جس فراخ دلی سے میر خود اپنے آپ پر ہنستے ہیں وہ صرف میر کا حصہ ہے۔ اگرچہ خشک ہیں جیسے پر کاہ

اڑے ہیں میر جی لیکن ہوا میں

عشق کرتے ہیں اُس پری رو سے

میر صاحب بھی کیا دوانے ہیں

پھر میر آج مسجد جامع کے تھے امام

داغِ شراب دھوتے تھے کل جا نماز کا

کچھ سوجھتا نہیں ہے مستی میں میر جی کو

کرتے ہیں پوچ گوئی پی کر شراب کیا کیا

پھرتے ہیں میر خوار کوئی پوچھتا نہیں

اس عاشقی میں عزت سادات بھی گئی

یہ خصوصیت غالب میں بھی تھی اور شاید خود پر ہنسنے کی صلاحیت ہر اس شخص میں ہوتی ہے جس نے زندگی کی مشکلات کے سامنے سپر نہ ڈالی ہو اور میرا خیال ہے کہ میر نے زندگی سے شکست کا اعتراف کبھی نہیں کیا۔

لیکن یہ خیال عام نہیں ہے۔ اس کے خلاف یہ کہا جاتا ہے کہ میر نے زندگی اور دنیا کا جو تصور اپنی شاعری میں پیش کیا ہے وہ ہزیمت خوردہ ہے اور اس تصور کی تشکیل ایک زوال پذیر تمدن کے قدروں سے ہوتی ہے اسی لئے

انہوں نے زندگی کے فانی اور ناپائیدار ہونے کا ذکر بار بار کیا ہے۔ اور اس دنیا کو کارواں سرا مانا ہے جہاں ہمارا قیام وقتی اور عارضی ہے۔ اس سلسلہ میں اول تو یہ بات ہی بحث طلب اور متنازعہ ہے کہ میر انحطاطی (decadent) شاعر تھے۔ اور یہ ایک علیحدہ بحث ہے جو میں یہاں اٹھانا نہیں چاہتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس قسم کے خیالات کی ابتدا میر کے تصوف سے ہوتی ہے اور جن لوگوں نے مسئلہ تصوف کو اچھی طرح اور مکمل طور پر نہیں سمجھا ہے وہ اکثر میر کی متصوفانہ شاعری سے غلط مطالب نکال لیتے ہیں۔ تصوف کے دو پہلو ہیں اردو شاعری میں ملتے ہیں۔ ایک تو فلسفۂ وجودیت جس میں یہ مانا گیا ہے کہ خدا کی ذات عین عالم ہے اور جہانِ رنگ و بو کے ذرے ذرے سے آشکار ہے۔ دنیا کی ہر جاندار شے اسی الوہیت کی مظہر ہے جو اس عالم میں جاری و ساری ہے۔ اور ہر دیدۂ بینا ہستی کی کثرت میں وحدت کا جلوہ دیکھتی ہے۔ تصوف کا دوسرا پہلو فلسفۂ اشراقیت یا نوفلاطونیت ہے جس میں یہ مانا جاتا ہے کہ یہ کارخانہ عالم اس الوہیت کا سایہ ہے جو اس دنیا کی تمام چیزوں کا سرچشمہ ہے اور صرف جس میں تمام چیزوں کا وجود ہے۔ میر کی شاعری میں تصوف کے دونوں پہلوؤں کا اظہار ملتا ہے۔ ان کے اس شعر

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اُس یارِ خود نما کا

سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ میر نے فلسفہ وجودیت اور فلسفہ اشراقیت میں کسی ایک کو ترجیح نہیں دی بلکہ انہیں ایک ہی حقیقت کے دو امکانات تصور کیا۔

میر کے فلسفۂ وجودیت سے کسی غلط نتیجہ پر پہنچ جانا ممکن نہیں ہے یعنی اگر جان بوجھ کر ہم کوئی غلط بات نہ کہنا چاہیں اور جب ہم ایسے اشعار پڑھتے ہیں:

آگے عالم علین تھا اس کا اب علین عالم ہے وہ
اس وحدت سے یہ کثرت ہے یاں میر اسب گیان گیا

پھول گل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا

تو ہم کسی ایسے نتیجہ پر نہیں پہونچتے جو ان اشعار سے حاصل نہیں ہوتا۔ لیکن میر کا فلسفہ اشراقیت پیچ در پیچ ہے اور اسے سمجھنے میں غلطی کے امکانات ہیں اس لئے کہ جب ہم اس دنیا کو الوہیت کا سایہ مان لیں تو موجودات عالم کی حیثیت مادی خاکہ کی رہ جاتی ہے جو محدود ہے اور جس کا وجود غیر دائمی ہے کیونکہ لامحدود اور ابدی تو صرف وہ اکائی یا وحدت ہے جس کا سایہ یہ عالم ہے اس لئے موجودات عالم عارضی اور فنا ہو جانے والے ہیں۔

اس موج خیز دہر میں تو ہے حباب سا
آنکھیں کھلیں تری تو یہ عالم ہے خواب سا

ان معنوں میں انسان بھی فانی اور مجبور ہے۔

پاتے ہیں اپنے حال میں مجبور سب کو ہم
کہنے کو اختیار ہے پر اختیار کیا

یہاں اور دوسری جگہوں پر جہاں میر نے انسان کی مجبوری کا ذکر کیا ہے وہ فلسفیانہ اور متصوفانہ ہے اور جس بات کا شکوہ ہے وہ انسان کے محدود اور فانی ہونے کا ہے۔ اس مجبوری کو عام معنوں میں سمجھ لینا میر کے ساتھ بڑی ناانصافی ہے۔

دوسرے یہ کہ فلسفہ اشراقیت میں انسان کا رتبہ بہت بلند مانا گیا ہے کیونکہ موجودات عالم میں انسان ہی صرف ایسا ہے جو الوہیت کا ادراک کر سکے۔ میر کو بھی انسان کی عظمت کا احساس تھا جس کا اظہار ان کی شاعری میں برابر ملتا ہے۔

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

آدمِ خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا تو مگر قابلِ دیدار نہ تھا

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میرؔ ہم ہیں
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

انسان کا مرتبہ اس لئے بھی بلند ہے کہ اس میں اور الوہیت میں بعض خصوصیات مشترک ہیں مثلاً انسان کا تخیل جس سے وہ ماورائے عالم کا ادراک کرسکے یا حسن سے متاثر ہونے کی صلاحیت یا جذبۂ عشق جس کی مدد سے وہ خودی کی تکمیل کرسکے۔ یہ وہ تمام خصوصیات ہیں جو انسان کو دیگر موجوداتِ عالم سے متمیز کرتی ہیں اور جو اس کی عظمت کی دلیل ہیں۔ میرؔ نے صرف انسان کی عظمت کا ذکر ہی بار بار نہیں کیا ہے۔ ان کی شاعری میں حسن اور عشق کے بھی کئی پہلو ہیں۔ حسن عام معنوں کے علاوہ اس لافانی حسن کا مادی ظہور ہے جسے ہم خدا کہتے ہیں۔ اسی طرح ان کی شاعری میں عشق عام معنوں میں عاشق اور معشوق کا ہے۔ وہ عشق اس یار طرحدار کا بھی ہے جو

گہ گل ہے گاہ رنگ، گہے باغ کی ہے بو
آتا نہیں نظر وہ طرح دار اک طرح

اور سب سے زیادہ اہم معنوں میں عشق خود وہ وحدت یا قوت ہے جس کی کارفرمائی ذرہ ذرہ سے آشکارا ہے۔

ظاہر و باطن، اوّل و آخر، پائیں بالا عشق ہے سب
نور و ظلمت، معنی و صورت سب کچھ آپ ہوا ہے عشق
موج زنی ہے میرؔ فلک تک ہر لجہ ہے طوفاں زا
سرتاسر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

یا

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

ظاہر ہے کہ جس نے انسان اور عشق کا یہ بلند تصور اپنی شاعری میں پیش کیا ہو، اُس میرؔ کے بارے میں جب یہ کہا جائے کہ وہ زندگی یا انسان کے امکانات سے مایوس ہیں، تو یہ ایک ایسی بات ہے جو کم از کم میری سمجھ میں نہیں آتی۔ وقتی غم یا کسی منفرد باطنی تجربہ سے میرؔ کے فلسفہ زندگی کا تعین نہیں کیا جا سکتا اس کا تعین اس سمت سے ہوتا ہے جس کی طرف میرؔ کی شاعری اشارہ کرتی ہے اور جس سمت میرؔ کی شاعری اشارہ کرتی ہے وہ روشن اور تابناک ہے۔

سودا کی طنزیہ شاعری

سودا کے اس مطالعے کو ان کی طنز نگاری تک محدود کر دینا ان کے شاعرانہ جوہر اور ان کی فطری ذہانت اور طباعی کے ساتھ بڑی ناانصافی ہے۔ وہ اچھے مرثیہ گو نہ سہی لیکن قصیدہ گوئی میں وہ باکمال اور مسلم الثبوت استاد مانے جاتے تھے۔ مصحفی نے سودا کے بارے میں لکھا تھا "نقاش اول نظم قصیدہ در زبان ریختہ اوست۔ حالا ہر کہ گوید پیرو و متبعش خواہد بود" آج بھی، جب خواہ مخواہ کی مدح سرائی کو ہم صحت مندانہ مشق نہیں سمجھتے اور قصیدے کو ہم نے صنعتِ شاعری سے تقریباً خارج کر دیا ہے، سودا کے کے قصائد کی قادر الکلامی اور خیال آفرینی پر ہمیں حیرت ہوتی ہے۔ اسی طرح غزل میں بھی سودا نے جو امتیاز حاصل کیا ہے وہ نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ فارسی شعراء سے متاثر ہو کر انھوں نے سنگلاخ زمینوں میں طبع آزمائی کی اور ان کی اکثر غزلیں فارسی اور عربی ترکیبوں سے بوجھل ہیں لیکن جب ہم جستہ جستہ ان کی ایسی غزلوں تک پہنچتے ہیں جس میں ان کا مخصوص طرز بیان اور رنگ طبیعت غالب ہے تو ہمیں سودا کی شاعرانہ عظمت کا احساس ہوتا ہے۔

نسیم ہے ترے کوچے میں اور صبا بھی ہے
ہماری خاک سے دیکھو تو کچھ رہا بھی ہے

ستم روا ہے اسیروں پہ اس قدر صیاد
چمن چمن کہیں بلبل کی اب نوا بھی ہے

سمجھ کے رکھیو قدم خارِ دشت پر مجنوں
کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا بھی ہے

بایں ہمہ میرا خیال ہے کہ طنز سودا کے مزاج کی نمایاں خصوصیت تھی

اور شاید یہی وجہ ہے کہ ہر صنف شاعری کو انھوں نے طنز کا ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو کہ اردو میں طنز نگاری کا کوئی مخصوص یا موسوم ذریعہ اظہار نہیں ہے اور طنز نگار کو اس کی آزادی ہے کہ وہ کسی بھی ذریعہ بیان کو استعمال کر سکے۔ انگریزی میں اس قسم کی آزادی نہیں ہے اور Heroic Couplet طنز نگاری کے لئے مخصوص ہے لیکن انگریزی ادب میں بھی اس کی مثالیں ہیں جب طنز نگار نے اپنے لئے نئی راہیں نکالی ہیں۔ لارڈ بائرن نے 'ڈوان جوان' میں Heroic Couplet استعمال نہیں کیا بلکہ ایک ایسے ذریعہ بیان کو اپنایا ہے جو انگریزی سے زیادہ اطالوی ہے میرا خیال ہے کہ سودا کا فطری رجحان بھی طنز کی طرف تھا اور ان کی شوخ اور شگفتہ طبیعت غزل، قصیدہ، مثنوی، قطعہ، رباعی، مثلث، مخمس، مسدس، ترجیع بند وغیرہ میں یکساں طور سے پھوٹ پڑتی ہے۔

لیکن جب ہم یہ کہتے ہیں کہ سودا محض طنز نگار نہیں ہیں تو یہ بات ایک طرح سے سودا کی شاعرانہ عظمت کی توجیہ میں کہی جاتی ہے کیونکہ طنز کو ادبی تخلیق میں کمتر جگہ دی جاتی ہے۔ بڑے بڑے طنز نگار کو ہم بالعموم دوسرے درجے کا شاعر مانتے ہیں۔ میتھیو آرنلڈ کا خیال تھا کہ طنزیہ شاعری is conceived in wit where as great poetry is conceived in the soul: یوں تو آرنلڈ نے یہ غالباً خود اپنی شاعری کی تائید میں لکھا تھا کیونکہ ان کی بہترین شاعری وکٹورین عہد کی روحانی کشمکش کی آئینہ دار ہے لیکن یہ بیان بہت مبہم ہے۔ شاید خود آرنلڈ کے ذہن میں یہ بات صاف نہیں تھی۔ اگر کھینچ تان کر اس کے معنی یہ لے لئے جائیں کہ طنزیہ شاعری عقلی ہوتی ہے جب کہ عظیم شاعری کو تخیلی ہونا چاہیے تو کچھ مطلب سمجھ میں آتا ہے یعنی یہ کہ عقل حقائق میں محدود ہو کر رہ جاتی ہے لیکن تخیل حقائق (Actuality) سے زیادہ ان حقائق کے امکانات کا ادراک کرتا ہے اس لئے عقلی شاعری امر واقعی Matter of Fact

ہوتی ہے جس میں زندگی کی کوئی امنگ اور حوصلہ نہیں ہوتا۔ چونکہ تخئیل
عقل کے مقابلے میں وسیع اور متنوع ہوتا ہے اس لئے تخئیلی شاعری
جامع اور انسان کی بلند ترین امنگوں کی ترجمانی ہوتی ہے۔ اس میں انسان
کی روحانی کشمکش کی عکاسی اور اس کے جدوجہد کی نشان دہی ہوتی
ہے جس سے ہمارے خیالات و تصورات کی سمت متعین ہوتی ہے اور ہمیں
بصیرت اور روشنی حاصل ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ طنز کی تحریک شدید نفرت سے ہوتی ہے۔
وہ نفرت کسی شخص سے ہو یا کسی ادارے سے یا کسی عہد سے، اس کی یہاں
بحث نہیں ہے۔ جس ادبی تخلیق کی محرک نفرت ہو وہ ہمیں نفرت کی طرف
ہی لے جا سکتی ہے۔ اس میں اس کی صلاحیت نہیں ہوتی کہ وہ ہمارے صالح
جذبات و احساسات کو متاثر کر سکے۔ ایسی شاعری ہمیں زندگی کی اُن اعلیٰ
قدروں سے روشناس نہیں کراتی جن کا اظہار خود ادب کے وجود کا سب سے
اہم جواز ہے۔ اسی لئے شاید طنز نگار کا کوئی مربوط فلسفۂ زندگی نہیں ہوتا۔
انسانی زندگی کے وہ پہلو اس کی نظروں کے سامنے نہیں ہوتے جن سے ہم میں
زندہ رہنے اور جدوجہد کرنے کا حوصلہ پیدا ہوتا ہے۔ اس کی نظر ہمیشہ چیز
کے تاریک پہلو پر پڑتی ہے اور صرف منفی قدروں کی متلاشی رہتی ہے اسلئے
طنزیہ ادب میں شخصیت، سماج یا تمدن کی ایسی تصویریں ہمارے سامنے
آتی ہیں جو ادھوری اور محدود ہوتی ہیں کیونکہ وہ تصویر کا صرف ایک رخ پیش
کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ کسی زوال پذیر تمدن یا کسی بگڑے ہوئے سماج کو پرکھنے
کے لئے طنز نگار کو ایک کسوٹی کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کسوٹی کی تشکیل
بالعموم ان عقائد اور قدروں سے ہوتی ہے جو مانے ہوئے ہیں۔ یہ اکثر وہی فرسودہ
قدریں ہوتی ہیں جو کسی تمدن یا سماج کے انحطاط کا باعث ہوتی ہیں۔ مانی ہوئی
قدروں کو قبول کر لینے کا مطلب یہ بھی ہوتا ہے کہ طنز نگار میں زندگی کی نئی

قدروں کا تجسّس پیدا نہیں ہوتا۔ جن قدروں کو وہ کسوٹی مانتا ہے ان میں زندگی کی توانائی نہیں ہوتی اور بدلتے ہوئے سماج اور انسانی زندگی میں وہ بہت جلد فرسودہ ہو جاتی ہیں۔ اس سلسلے میں اکبرالہ آبادی اچھی مثال ہیں۔

طنز کو ادب میں کمتر جگہ دینے کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہے کہ ہمارے معاشرے میں عیب جوئی کو اخلاقاً بُرا سمجھا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جو دوسروں کے عیب پر پردہ ڈالتا ہے خدا اس کے عیب کی پردہ پوشی کرتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ مذہباً ہمارا اعتقاد یہ نہ ہو لیکن جو ہر بات میں مین میخ نکالتے ہیں اور ہر چھوٹی بڑی چیز پر نکتہ چینی یا ہر اچھے بُرے پر طعن کرتے ہیں انھیں ہم اچھا نہیں سمجھتے کیونکہ یا تو ایسے لوگوں کے ذہنی نشو و نما میں کوئی خامی رہ جاتی ہے یا پھر یہ لوگ کسی نفسیاتی مرض کا شکار ہوتے ہیں۔ اس لئے طنزیہ شاعری یا ادب کے خلاف ہمارا ردعمل بعض اوقات وہی ہوتا ہے جو کسی چرب زبان عیب جو کے خلاف ہوتا ہے۔ اور طنز نگار کو ہم ایک قسم کا چغل خور سمجھتے ہیں جس کی اخلاقی پستی میں ہمیں کوئی شبہ نہیں ہوتا۔

اس سلسلے میں جو بات سب سے زیادہ پیچیدہ ہے وہ یہ کہ نفرت بعض اوقات قابلِ قدر جذبہ بھی ہو سکتا ہے۔ ایسے سماج سے نفرت کرنا جس کی بنیاد ظلم و ناانصافی پر ہو بالکل قدرتی بات ہے اور اس قسم کی نفرت ہماری ذہنی راستبازی اور اخلاقی بلندی کی دلیل ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو اچھے بُرے اور حرام حلال کی تمیز اُٹھ جائے۔ اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو تندرست رکھنے کے لئے یہ ناگزیر ہے کہ ہم اچھے بُرے میں تمیز قائم رکھیں۔ اچھی چیزوں سے محبت اور بُری چیزوں سے نفرت کر سکیں۔ اس قسم کی نفرت سے پیدا ہونے والے طنز کا ادب میں کیا درجہ ہے؟ ایسا طنز اعلیٰ ادب ہو یا نہ ہو لیکن اعلیٰ طنز ضرور ہے اور در اصل اسی بات سے اعلیٰ اور ادنیٰ طنز کی حد بندی ہوتی ہے۔

جو طنز نگار اپنی کوتاہ اندیشی، تنگ نظری، تہی مائیگی یا قدامت پرستی کی وجہ سے زندگی کی عمدہ باتوں یا انسان کے قابل قدر کارناموں پر حقارت سے ہنستا ہے۔ وہ خود اپنا مضحکہ اڑاتا ہے اور اسے ہم بڑے طنز نگار کی صف میں شامل نہیں کر سکتے اس کے برعکس جب طنز نگار کسی کھوکھلے معاشرے کو بے نقاب کرتا ہے یا سماج کے ان عیوب کی پردہ دری کرتا ہے جن پر صاحب اقتدار حضرات نے مکر و فریب کا پردہ ڈال رکھا ہے تو اس کی طنز نگاری انسانی خیالات میں اضافہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ سودا کی بیشتر طنزیہ شاعری اسی قسم کی ہے۔

(۲)

سودا نے اپنی طنزیہ شاعری میں جس کمال اور مہارت سے اپنے زمانے کی سیاسی اور معاشی ابتری کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے سودا کی زندگی کا زمانہ (۱۶۹۵ء تا ۱۷۸۲ء) ہندوستان کی تاریخ کا بڑا افسوس ناک اور عبرت انگیز زمانہ تھا۔ اورنگ زیب کے انتقال (۱۷۰۷ء) کے فوراً بعد ہی ملک میں سیاسی انتشار پھیلنے لگا تھا۔ اورنگ زیب کے بڑے لڑکے معظم اپنے دو ہونہار بھائیوں اعظم اور کام بخش کو قتل کر کے بہادر شاہ کے لقب سے تخت نشین ہوئے۔ پانچ سال بعد ان کے انتقال پر ان کے لڑکوں میں بڑی خونریزی کے بعد جہاندار شاہ نے بادشاہت سنبھالی اور سال بھر کے اندر ہی اندر اپنے بھتیجے فرخ سیر کے حکم سے قتل کر دئے گئے۔ فرخ سیر کی نا اہلی سے فائدہ اٹھا کر سید برادران (عبداللہ اور حسین علی) نے زور پکڑا۔ فرخ سیر کو قتل کر کے انھوں نے مسات مہینے میں چار بادشاہوں کی تاج پوشی کی اور پایۂ تخت دہلی درباری سازشوں کا اکھاڑہ بن گیا۔ بالآخر محمد شاہ تخت نشین ہوئے جنھوں نے دھوکے سے سید برادران کا خاتمہ کیا لیکن ان کے زمانے میں سکھوں، روہیلوں اور مرہٹوں کی بغاوتیں شروع ہو گئیں۔ وہ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں اور قتل و غارت نے سلطنت مغلیہ کی رہی سہی یادوں

کو ہلا دیا۔ اس کے بعد احمد شاہ، عالمگیر ثانی، شاہ عالم اور اکبر شاہ ثانی دہلی کے تخت پر سایے کی طرح آئے اور گئے۔ ان میں نہ اس کی صلاحیت تھی کہ حکومت کی باگ سنبھال سکیں اور نہ اس ہنگامہ خیز زمانے نے ان کو اس کا موقع دیا کہ وہ سلطنت مغلیہ کے بکھرے ہوئے شیرازے کو یکجا کر سکیں۔

اس مختصر تاریخی خاکے سے سودا کے پر آشوب زمانے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے شخصی حکومت میں خصوصاً کمزور نااہل اور بد اطوار بادشاہوں کی حکمرانی میں درباری سازشوں نے ہمیشہ فروغ پایا ہے۔ سید برادران، صفدر جنگ، ذوالفقار جنگ، سیف الدولہ، فیروز جنگ، عماد الملک وغیرہ اس خوفناک ڈرامے کے وہ کردار ہیں جو اپنے کمیں گاہوں میں اپنے حریفوں کی تاک میں چھپے ہوئے نظر آتے ہیں۔ موقع پاتے ہیں تو اپنے حریفوں کا پانسہ پلٹ دیتے ہیں۔ خود نرغے میں آ جائیں تو روپوش ہو جاتے ہیں۔ دربار میں سیاسی اور مذہبی فرقہ بندی ہوتی ہیں اور ایک دوسرے کے خلاف شطرنج کی سی چالیں چلتے ہیں اور اس طرح جو کچھ ذہانت ان لوگوں کے حصے میں آئی تھی وہ انہیں سازشوں اور بیرہ بازیوں کی نذر ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے زمانے میں جب بادشاہ اور امرا اپنی اپنی پگڑی سنبھالنے میں لگے ہوئے تھے تو ملک کا انتظام کون سنبھالتا صوبے خود مختار ہو گئے تھے اور ہر جگہ عوام کے لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم تھا نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حضور میں نذر گذارنے کے لئے دوآبہ اور روہیلکھنڈ سے دولت سمیٹ کر کھنچی جاتی تھی۔ کسان اور دستکار آئے دن کے تاوان اور واصل وصولی سے افلاس و ناداری کی تصویریں بن گئے تھے۔ اسی سیاسی ابتری اور معاشی زبوں حالی کو سودا نے "قصیدہ شہر آشوب" اور "مخمس شہر آشوب" میں بے نقاب کیا ہے۔ یہ دو نظمیں سودا کے معاشرتی اور سیاسی طنز کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔

ان نظموں سے اس زمانے کی جو تصویر مرتب ہوتی ہے اس سے اندازہ ہوتا

ہے کہ سودا کی نظر اپنے گرد و پیش پر کتنی گہری تھی اور زندگی کا کوئی شعبہ شاید ہی ایسا ہو جس کو انھوں نے غور سے نہ دیکھا ہو۔ ملازمین کو چھ چھ مہینوں تک تنخواہ نہیں ملتی اور وہ حکومت کے عہدہ داروں کی پالکیوں کے پیچھے دوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں سوداگروں کی بکری نہیں ہوتی اور حکام اس طرح دام چکاتے ہیں جیسے چوری کا مال خرید رہے ہوں اور جب مول تول ہو چکتا ہے تو عامل کے پاس نہ روپیہ نکلتا ہے اور نہ جنس ہی واپس ہوتی ہے۔ کھیتی کرنے والوں کو صرف قدرتی پانی کا سہارا ہے اور قحط اور قرقی کے خوف اور وسوسے سے روح خشک ہوتی رہتی ہے۔ خان و خوانین کی وکالت کرنے والوں سے یہ امید کی جاتی ہے کہ

ہر گھر میں وہ چاہے کہ میں فوارہ سا چھوٹوں — ہر کوچہ میں جوں آب چکا بودہ رواں ہے
ہر بات پلٹتا ہی رہے صبح سے تا شام — پیپل کے پتوے کی طرح منہ میں زباں ہے
تیار ہے غرض پیسے اوڑا کر ہوا رو پوش — گھر جا کے پکارے جو کوئی لالہ کہاں ہے
جس وقت سنا یہ وہیں آواز بدل کر — آپ ہی کہا گھر میں سے کشن چند کے یاں ہے

شاعر اپنے آقا کو خوش رکھنے کے لئے موقع بے موقع قطعہ تاریخ اور مرثیہ لکھتے ہیں۔ قوالی کرنے والے مثنوی خواں ہونے پر دو روپے تنخواہ ایک کاسہ دال بدمس اور جو کی دو نان پاتے ہیں۔ اور اس پر طرہ یہ کہ

دن کو تو بیچارہ پڑھایا کرے اُٹھ کر — شب خرچ لکھے گھر کا اگر مہندسہ داں ہے

کاتب فی ٹکہ سو بیت لکھنے کے لئے محتاج ہیں میر علی چوک میں بیٹھے ہوئے دمڑی کو کتابت اور دھیلے کو قبالہ لکھتے ہیں پھر بھی گذر اوقات مشکل ہے۔

مخمس شہر آشوب بھی اسی معاشی ابتری کی نقاشی ہے جو کمزور شخصی حکومت کا لازمی نتیجہ تھی۔ لیکن "قصیدہ شہر آشوب" سے زیادہ اس میں امرا اور فوج کی تباہی کا چرچا ہے۔ ان امرا کی شان اب عربی باجے پر موقوف ہے اور ان کی تمام تر توجہ تخفیف خرچ پر رہتی ہے۔ ان کی امارت کے نشان اب دو مور چھل ایک کاتبی سمور رہ گئے ہیں۔ یہ لوگ نہ صلح کی رسم سے واقف ہیں اور نہ جنگ کے

دستور سے آشنا ہیں۔ نیرنگیٔ زمانہ سے خائف ہو کر یہ خانہ نشین ہو گئے ہیں۔ اور اگر دورانِ گفتگو میں کوئی غلطی سے ذکر سلطنت لے آئے تو یہ منہ پھیر کر فرماتے ہیں: "خدا کے واسطے بھائی کچھ اور باتیں بول"۔ آگے چل کر سودا جب دلی کے اجڑنے کا ذکر کرتے ہیں تو ان کا طنز سوز و گداز کی سرحدیں چھو لیتا ہے۔ طنز کو موثر اور کامیاب ہونے کے لئے یہ ضروری ہے کہ طنز نگار اپنے موضوع سے گہری ہمدردی رکھتا ہو۔ سودا کے سیاسی اور معاشرتی طنز میں تخریب کا پہلو نظر نہیں آتا۔ وہ قوم اور سلطنتِ مغلیہ کے آخری تاجداروں کے عہد کے عیوب کو بے نقاب کرتے ہیں لیکن ان کا لہجہ تلخ نہیں ہوتا۔ اُن کے طنز میں اکثر ایسے مقام ہیں جو اُن کی دردمند طبیعت کا پتہ دیتے ہیں اور جو ان کے طنز کو بے حد معنی خیز اور موثر کر دیتے ہیں۔

یہ باغ کھا گیا کس کی نظر نہیں معلوم ۔۔۔ نہ جانے کن نے رکھا یاں قدم وہ کون تھا شوم
جہاں تھے سرو و صنوبر وہاں اُگے ہے زقوم ۔۔۔ مچی ہے زاغ و زغن سے اب اس چمن میں دھوم
گلوں کے ساتھ جہاں بلبلیں کریں تھیں کلول

سلطنتِ مغلیہ کے زوال کے زمانے میں فوج بھی تباہ حال تھی۔ فوج کو چاق و چوبند رکھنے کے لئے خوراک اور تنخواہ کا مسئلہ بہت اہم ہے اور اس کے معقول نہ ہونے پر جو بددلی پیدا ہو سکتی ہے اُس کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ سپاہیوں کے ساتھ ساتھ شتر خانے، اصطبل اور فیل خانے کی بھی مٹی پلید تھی۔

اور اب جو ہے عمل میں آقا کا فیل خانہ ۔۔۔ جو ہتھنی اندھی ہے اُس میں تو ہاتھی کانا ہے
نہ ٹھور نہ دے کا راتب کا نے ٹھکانا ہے ۔۔۔ ہر ایک بھوک سے سوئے عدم روانہ ہے

ان حالات کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ سپاہی یا تو اپنا پیشہ چھوڑ کر بھاگ گئے تھے یا اگر رہ گئے تھے تو وہی ناکارہ لوگ جن کا کہیں اور ٹھکانا نہ تھا۔

پڑے جو کام انھیں تب نکل کے کھائی سے ۔۔۔ رکھیں وہ فوج جو موتی پھرے لڑائی سے
پیادے ہیں سو ڈریں سر منڈاتے نائی سے ۔۔۔ سوار گر پڑیں سوتے میں چارپائی سے

یہ فوج ایسے گھوڑوں پر سوار تھی کہ

کسو کی ٹوٹی ہے ٹنگڑی کسو کا جھڑ گیا کان
طویلہ اس کو کہوں یا میں پنج پیر کا تھان

مرہٹوں کے حملے کے وقت نہ تو ایسا گھوڑا میدان میں ٹھہر سکتا تھا اور نہ وہ فوج ہی مقابلے کی تاب لا سکتی تھی جو ایسے گھوڑوں پر سوار تھی۔ انجام کار یہ ہوا کہ یہ فوج ایسے گھوڑوں کو اپنے بغل میں دبا کر بھاگ کھڑی ہوئی اور اپنے آقائے نامدار کی مملکت کو دشمنوں کے رحم و کرم پر چھوڑ گئی۔

سیاسی اور سماجی طنز میں "قصیدہ شہر آشوب" اور "مخمس شہر آشوب" کے علاوہ "قصیدہ در ہجو اسپ المسمیٰ تضحیک روزگار" نسبتاً زیادہ مشہور ہے اور سودا کی ظرافت اور بذلہ سنجی کی عمدہ مثال ہے۔ اس نظم میں ایک گھوڑے کی ہجو کے پردے میں ایک پورے معاشرے خصوصاً فوجی بدنظمی کا مضحکہ اڑایا گیا ہے۔ دراصل یہ گھوڑا پوری قوم کی فاقہ مستی اور ناداری کا سنبل ہے لیکن اس نظم میں طنز کی تیزی کی بجائے مزاح کی چاشنی ہے اور غالباً یہی وجہ ہے کہ یہ نظم سودا کے زمانے اور اس کے بعد بھی زیادہ مقبول ہوئی۔ خاکر اس گھوڑے کی رفتار کے بیان میں سودا کی ظرافت پورے شباب پر ہے۔

آگے سے توبڑہ اسے دکھلائے تھا سئیس پیچھے نقیب ہانکے تھا لاٹھی سے مار مار
پھٹ اسے لگا دگرتا ہووے یہ رواں یا بادبان یا ندھ کے پون کے دد اختیار

ملک کی سیاسی اور معاشی انحطاط کے زمانے میں آئین اور ضابطے کا بگڑ جانا یقینی ہے اور دراصل ایسے ہی زمانے میں سماج کی تخریب پسند قوتیں ابھرتی ہیں سودا کے زمانے میں چور بازاری اور موٹے مہاجن یا گھنٹوں میں کروڑوں کا وارا نیارا کرنے والے بابڑ شہ تھے جو ملک کی اقتصادی حالت کو تہ و بالا کر دیتے۔ یہ مصیبت تو بیسویں صدی میں ہم لوگوں کے حصے میں آئی ہے لیکن سودا کے زمانے میں بھی اقتصادی عدم تحفظ اور بدامنی عام تھی۔ اور اس بدامنی کی تصویر سودا نے

مختلف زاویوں سے "شیدی فولاد خاں"، "پہرہ"، "قطعہ دربار اودھ کے ایک عامل"، "قطعہ بادشاہ اور وزیر" میں پیش کی ہے

بعض اوقات تو ایک شعر میں انھوں نے اُس زمانے کے ماحول کا نچوڑ پیش کر دیا ہے۔

اب جہاں دیکھو واں جھمکّا ہے
جو ہے ٹھگ ہے اور اچکّا ہے

اکثر مبالغے سے کام لے کر وہ اس موضوع پر خیال آرائی کرتے ہیں۔

کُتّے آہٹ سے ان کی بھونکیں ہیں ۔۔۔ مردے خواب عدم سے چونکیں ہیں

آنکھ تو کس بشر کی لاگے ہے ۔۔۔ چوروں کے ڈر سے فتنہ جاگے ہے

یا

کیا یہ پہرہ ہے کہ ہے سارا جہاں پہرے میں
بے خطا پیر سے لے تا بہ جواں پہرے میں

دخل کیا عقل کا یہاں آوے کہاں ہوش کا بار
کبھو آوے تو پڑیں وہم و گماں پہرے میں

(۳)

سوداؔ نے صرف سیاسی اور معاشی ابتری ہی کو طنز کا نشانہ نہیں بنایا ہے بلکہ معاشرے کے ان عیوب کا بھی مذاق اُڑایا ہے جن کا کسی نہ کسی شکل میں اب تک وجود باقی ہے۔ "مثنوی لکڑی باز"، "ہجو شیخ"، "شیخ صبغت اللہ کی کدخدائی"، "میرزا فیضو چیمک"، "مثنوی در ہجو میر ضاحک"، "مثنوی در ہجو امیر دولت مند بخیل" سوداؔ کی خالص معاشرتی طنزیہ نظمیں (Social-Staire) ہیں جس میں آخری مثنوی خاص طور سے قابل ذکر ہے۔ عدم استحکام اور غیر معمولی سیاسی تغیرات کے زمانے میں جب ذاتی قابلیت اور دربار کے

رسوخ سے کام نہ نکلتا ہو تو ایک صورت یہ ہی ہوتی ہے کہ دولت اکٹھا کر کے اثر اقتدار حاصل کیا جائے اور دولت جمع کرنے کی ہوس بعض اوقات ایک لاعلاج مرض کی طرح لاحق ہو جاتی ہے۔ غیر معمولی سیاسی الٹ پھیر معاشرتی ناانصافی یا غیر محفوظ مستقبل سے انسان مجبور ہوتا ہے کہ وہ اپنی آمدنی کا کچھ حصہ ان دنوں کے لئے بچا رکھے جب ناگہانی موت، بیماری یا بے روزگاری سے نجات دلانے کا کوئی اور سہارا نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تو ہوئی کفایت شعاری کی بات اور جس طرح خود داری اور غرور میں بہت کم فرق ہے، اسی طرح کفایت شعاری کو بخل اور خودداری کو غرور تک پہنچنے میں زیادہ دیر نہیں لگتی اور ممکن ہے اسی راستے بخل ہمارے معاشرے میں داخل ہوئی ہو۔ بخیل ہمیشہ سے دوسروں کے لئے باعث تفریح رہا ہے اور ہمارے لوک گیتوں اور لوک کتھاؤں میں بخیلوں کا بہت دلچسپ خاکہ ملتا ہے۔ مولیر کا The Miser، بالزک کا Eugene Grande + اور شیکسپیر کا The Merchant of Venice بخیلوں کی زندگی کے شہرۂ آفاق مرقعے ہیں۔

سوداؔ نے جس فنی شعور اور فنی چابکدستی سے "مثنوی در ہجو امیر دولت مند بخیل" میں ایک معمولی واقعے کی آڑ لے کر بخیلوں کی زندگی کا خاکہ اڑایا ہے وہ سوداؔ کی طنزیہ شاعری میں اپنی مثال آپ ہے۔ طنز و مزاح کے جو نازک اور لطیف پہلو اس مثنوی میں ہیں اُن پر تنقید احاطہ نہیں کرسکتی۔ واقعہ جو بیان کیا گیا ہے صرف اتنا ہے کہ ایک صاحب اپنے بخیل دوست کے یہاں جاتے ہیں اور اتفاق سے بارش ہونے لگتی ہے اور ان کا اپنے گھر لوٹنا مشکل ہو جاتا ہے اور اس معمولی واقعے کے ارد گرد سوداؔ انتہائی زندہ دلی سے اپنے طنز کا تانا بانا تیار کرتے ہیں اور اپنے بیان کی شگفتگی سے اس میں بیل بوٹے بناتے ہیں۔ ان کی شگفتہ بیانی کی مثال مثنوی کے ہر شعر سے دی جاسکتی ہے

اور ان کے بیشتر اشعار اپنی ظرافت کے باوجود حقیقت پر مبنی ہیں مثلاً جب بخیل مہمان سے پوچھتا ہے:

کچھ ہوا پر بھی تم رکھو ہو نگاہ ۔۔۔ گھونگھری پٹو کچھ بھی ہے ہمراہ

جواب نفی میں ملنے پر جب وہ کہتا ہے:

پھر لگا کہنے یہ بھی اپنے نصیب ۔۔۔ آوے مدّت کے بعد اپنا حبیب
اور مینھ آسماں یہ برساوے ۔۔۔ بھیگتا اپنے گھر کو وہ جاوے

مہمان کا یہ کہنا کہ اگر بادل نہ کھُلے تو وہ رات وہیں قیام کریں گے تیر کی طرح اپنے نشانے پر لگتا ہے اور

سُنتے ہی اس کے یوں ہوا مضطر ۔۔۔ اپنے بیگانے کی رہی نہ خبر
جس سے منھ کی طرف کرے تھا نگاہ ۔۔۔ یہی کہتا تھا اُس سے بھر کے آہ
کیوں میاں ابر اس قدر چھایا ۔۔۔ حرف رہنے کا درمیاں آیا

کبھی کہتا تھا یارو تیل چلاؤ ۔۔۔ کبھی کہتا تھا شیخ ڈھونڈو بناؤ
گاہ بولے تھا ہو جو جہر بدید ۔۔۔ کیسی ہو جائے اپنے گھر میں عید

طنز نگاری میں اکثر مبالغے سے کام لیا جاتا ہے۔ ایک طریقہ تو یہ ہے کہ طنز کے موضوع کے عیوب بڑھا چڑھا کر بیان کئے جائیں تا کہ اُن عیوب کو نظر انداز کرنا مشکل ہو جائے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ موضوعِ سخن کو اس قدر بلند کیا جائے کہ وہ مضحکہ خیز معلوم ہونے لگے۔ دوسرے طریقہ میں مضحک رزمیہ نظم (Mock Heroic) بھی شامل ہے۔ ڈرائیڈن نے دونوں خاصکر دوسرے طریقے کا استعمال زیادہ کیا ہے۔ پوپ نے بھی دونوں طریقوں کا یکساں طور پر استعمال کیا ہے۔ سودا زیادہ تر پہلے طریقے کا استعمال کرتے ہیں لیکن ان کے مبالغے اتنا یقین دلانے والے ہیں کہ ان کی دلکشی میں کمی نہیں ہوتی۔ مبالغہ میں اس کا اندیشہ رہتا ہے کہ بیان کی جانے والی چیز اور

حقیقت میں کوئی مشابہت باقی نہ رہے اور وہ اس قدر عجیب و غریب ہو جائے کہ اس میں پڑھنے والے کو کوئی دلچسپی نہ ہو۔ سوداؔ کے مبالغہ آمیز بیان میں کبھی یہ نقص پیدا نہیں ہوتا۔ ان کے بیان کا واقعاتی تسلسل، مشابہت اور معقولیت کبھی کمزور نہیں پڑتی اور یہی وجہ ہے کہ ان کا طنز ہمیشہ کامیاب رہتا ہے۔ مثال کے طور پر بخیل کے باورچی خانے کا ذکر سوداؔ بڑی خوبصورتی سے کرتے ہیں۔ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اس کے باورچی خانے میں کبھی آگ نہیں جلتی اور اگر کبھی جل جائے تو:

بس کہ مطبخ میں سردی رہتی ہے — ناک باورچیوں کی بہتی ہے

اُن کے مطبخ سے دُود اُٹھے اگر — سقّے لے دوڑتے ہیں مشکیں بھر

لگے ہے دینے کوئی اُٹھ کے اذاں — کوئی دکھا دے ہے کھول کر قرآں

ڈالے ہے کوئی چھپرا پنے کاٹ — کوئی پھرے سر دھرے کھٹولا کھاٹ

یاں پکانا ہے خانۂ خالہ — خلق ہو جاوے ہے تہ و بالا

اسی طرح وہ واقعات بھی بہت دلچسپ ہیں جو بخیل کے باپ دادا سے منسوب ہیں۔ مثلاً ان کے والد کے ملازمین گھر گھر سے روٹی کے ٹکڑے مانگ کر لاتے تھے اور ان میں سے:

اچھے چُن چُن کے آپ کھاتے تھے
بُرے تنخواہ میں لگاتے تھے

یا مثلاً ایک واقعہ وہ اپنے دادا کا سناتے ہیں کہ انھوں نے ایک دوست کی شرکت میں کھچڑی پکائی اور جب دونوں کھانے لگے:

اون نے اک دو لیئے نوالے بڑے — جد مرحوم دو ہیں ہو کے کھڑے

لگے کہنے نہیں شراکت نیک — میرے سو لقمے اور تیرا ایک

یہ سوداؔ کا کمال ہے کہ ان تمام واقعات میں زندگی سے مشابہت برابر قائم رہتی ہے۔

سوداؔ نے کوئی مضحک رزمیہ نظم نہیں لکھی ہے لیکن بے جان چیزوں کو جذبات واحساسات عطا کرنے سے اس نظم میں مضحک رزمیہ کا انداز پیدا ہو گیا ہے اور اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اگر سوداؔ چاہتے تو طنز میں اس طریقۂ کار کو بھی موثر طریقے سے اپنا سکتے تھے۔ بخیل کے باورچی خانے کی حالت سوداؔ خالص مضحک رزمیہ انداز میں بیان کرتے ہیں:

اُن کے باورچی خانے کا احوال — چولھے ہر گھر کے جیسے کریں ہیں خیال
ڈالے ہیں سر پہ خاک ماتم سے — لکڑی جلتی ہے آتشِ غم سے
سینے دیگوں کے مارتے ہیں جوش — روتے ہیں ڈھانپ ڈھانپ منہ سرپوش

اس خجالت سے دیگچے یک سر — سر نگوں ہی پڑے ہیں چولھوں پر

کی زمانے نے لاکھ ہی تدبیر — نہ ملا دیگچی سے پھر کفگیر

بخیل کے کردار کو پیش کرنے میں سوداؔ مختلف واقعات سے مدد لیتے ہیں جو بذات خود بے حد مضحکہ خیز ہیں لیکن انھیں واقعات کی دھوپ چھاؤں سے وہ اس کردار میں رنگ بھرتے ہیں اور مثنوی کے خاتمے تک پہنچتے پہنچتے بخیل کا ایک ایسا مرقع ابھرتا ہے جو سوداؔ کا اصل نشانہ ہے۔ ایسے انسان کے لئے انسانی تعلقات کی کوئی قدر وقیمت باقی نہیں رہتی۔ دوستی ودشمنی، محبت ونفرت، خوشی وغم، دولت کی فراہمی اور اس کی پاسبانی کی میزان میں تولی جاتی ہے۔ اور اس طرح بخیل کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو سوداؔ نہایت کامیابی سے پیش کرتے ہیں۔

(۴)

تخلیقی ادب میں طنز کو کمتر جگہ دینے کے بعد یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ خود طنزیہ شاعری میں سیاسی، معاشرتی یا ادبی طنز کے مقابلے میں ذاتی ہجو کا

درجہ بہت پست ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ ذاتی ہجو کا اب وجود بھی باقی نہیں رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ذاتی ہجو مقامی (Topical) ہوتا ہے۔ اگر ہجو کا نشانہ کوئی مشہور ادبی یا سیاسی شخصیت ہے تو اس قسم کی ہجو کی تھوڑی اہمیت بھی ہے کہ آنے والی نسلیں اس شخصیت کے بارے میں کچھ معلومات فراہم کرسکیں لیکن اگر ہجو کا نشانہ ایسے لوگ ہیں جن کی تاریخ میں کوئی اہمیت نہیں ہے تو اس قسم کی ہجو میں ہماری دلچسپی باقی نہیں رہتی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ذاتی ہجو میں تہذیب اور شائستگی کی حدیں قائم نہیں رہتیں حسد نفرت یا غصّے میں طنز نگار ایسی باتیں کہہ جاتا ہے جو اسے نہ کہنا چاہیئے۔ بعض اوقات وہ ایسی اخلاقی پستی کا مظاہرہ کرتا ہے کہ نہ تو طنز اور توہین میں فرق باقی رہ جاتا ہے اور نہ اس طنز سے ذہنی انبساط حاصل ہوسکنے کا امکان رہتا ہے۔ اس کے علاوہ ذاتی ہجو کا محرک عداوت ہوتی ہے جس میں طنز نگار خود مبتلا اور الجھا ہوا ہوتا ہے۔ اس لئے اس کی تخلیقات میں وہ واقعیت اور خارجی رنگ نہیں ہوتا جو اعلیٰ ادبی تخلیق کے لئے ضروری ہے۔ جو اپنی ذات میں الجھ کر یا محدود ہو کر رہ جائے وہ بڑا طنز نگار یا فنکار نہیں ہوسکتا۔ اُس میں اس کی صلاحیت ہونی چاہیئے کہ وہ خود سے نکل کر زندگی کا جائزہ لے سکے اور اپنے تعصبات سے علیحدہ ہو کر زندگی پر بے لاگ تنقید کرسکے۔ ذاتی ہجو میں ہجو نگار سے ہمارے یہ مطالبات پورے نہیں ہوتے۔

اس معاملے میں لوگ بہت غلط طریقے سے سوچتے ہیں اور ذاتی ہجو اور طنز میں امتیاز نہیں کرتے بلکہ یہ کہتے ہیں کہ بعض شہرۂ آفاق طنزیہ نظمیں دراصل ذاتی ہجویں ہیں۔ مثلاً ڈرائیڈن کی نظم "Macflecknoe" پوپ کی Dunciad یا Rape of the Lock یا لارڈ بائرن کی نظمیں The Curse of Minerva اور English Bards & Scotch Reviewers ذاتی ہجویں ہیں۔ یہ بات کسی حد تک صحیح ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ نظمیں

صرف ذاتی ہجویں ہیں؟ اس سوال کے جواب سے بات واضح ہو جاتی ہے کہ
ایسا نہیں ہے Macflecknoe میں شیڈول (Shadwell) سے
زیادہ اس زمانے کے ادبی ذوق اور متشاعر پر طنز ہے English Bards
& Scotth Reviewers میں جعفرے (Jefferey) کی ہجو محض ضمنی
ہے اور طنز کا اصل مرکز اس زمانے کے تنقیدی اصول ہیں The Curse
of Minanva میں لارڈ ہیلی فیکس سے زیادہ برطانوی سامراج پر طنز کیا گیا
ہے۔ Rape of the Lock میں لارڈ اور لیڈی ہالینڈ کی آڑ میں ایک
زوال پذیر معاشرے اور اس کی کھوکھلی قدروں کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ اسی
وجہ سے یہ نظمیں ذاتی ہجو کی سطح سے بہت بلند اور وسیع ہیں اور شاید یہی وجہ
ہے کہ ان کی قدر و قیمت ذاتی ہجو سے بہت زیادہ ہے۔

سودا کے متعلق ایک بات بہت غلط مشہور ہے اور اس سے ہم لوگ
بہت گمراہ کن نتائج تک پہنچ جاتے ہیں۔ میرا مطلب غنچہ اور قلمدان والی کہانی
سے ہے جو آزاد کی باغ و بہار طبیعت نے ایجاد فرمائی تھی۔ اگر یہ کہانی صحیح مان لی
جائے تو ہم آسانی سے اس نتیجے پر پہنچ جاتے ہیں کہ سودا کی ہجو نگاری ان کی
زود رنج طبیعت اور غصیلے مزاج کا ابال ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ نتیجہ بے حد
گمراہ کن ہے۔ اس میں شک نہیں کہ سودا کی بعض ذاتی ہجویں بہت غیر شریفانہ ہیں
ان میں دشنام طرازی اور فحش گوئی سے بھی پرہیز نہیں کیا گیا ہے اور وہ ہمارے
سماعت پر انتہائی گراں گذرتی ہیں۔ اکثر تعجب اور افسوس ہوتا ہے کہ ان
ہجوؤں کے مصنف سودا تھے۔ لیکن ایک بات جو سودا کے جرم کو کم کر دیتی ہے
وہ یہ کہ ان کے زمانے میں حریفانہ چشمک میں شرافت کے وہ معیار نہیں تھے
جو اب ہیں۔ لوگ اپنے حریفوں کی ہجو کرتا، انھیں گالیاں دیتا، حد یہ ہے کہ انکی
بیوی یا بیٹی کے بارے میں طرح طرح کے الزامات تراشنا جائز سمجھتے تھے۔ بعض
اپنی افتاد طبع سے ایسا نہ کریں یہ دوسری بات تھی ظاہر ہے کہ ایسے حملوں کی

زیادہ زیادہ ملتی تھی، حالانکہ ہمارے نزدیک یہ بھی بد مذاقی ہے، جو حریف کو گھائل کر دے۔ اس میں زیادہ تعجب کی بات نہیں کہ ایسی لغزشیں سودا سے بھی ہوتی ہیں۔

لیکن یہ صحیح نہیں ہے کہ سودا کی تمام ہجویں اسی قسم کی ہیں۔ اُن کی اکثر ذاتی ہجویں کسی ذات تک مخصوص نہیں ہیں مثلاً "مثنوی در ہجو میر ضاحک" (حالاں کہ "ترجیع بند در ہجو ضاحک" بے حد فحش ہے) حریفوں پر طنز ہے اور میر ضاحک تک محدود نہیں ہے۔ ایسے اشعار:

گھر میں اب جن کے دیگچہ کھڑکے | در پہ اس کے یہ بیٹھے یوں اٹکے
گور سے پھر جو رستم اوڈھکے آئے | میت اس کی اٹھائے یا نہ اٹھائے

آگ لگ کر کسی کے گھر سے دُود | ایک ذرّہ بھی گر کرے ہے نمود
لوگ تو دوڑیں ہیں بجھانے کو | دوڑے یہ لے رکابی کھانے کو

جو اسے میہماں بلاوتے ہے
آفت اپنی وہ گھر پہ لاوے ہے

کے متعلق یہ کہنا غلط ہوگا کہ یہ صرف میر ضاحک کی ہجو میں لکھے گئے ہیں۔ اسی طرح "مثنوی در ہجو حکیم غوث" ایک نیم حکیم پر طنز ہے۔ فدوی، ندرت کشمیری فاخر مکیں، شیخ علی حزیں، قائم الدین قائم وغیرہ کی ہجوؤں میں انفرادی طور سے ہر شاعر کے عیوب گنوانے سے زیادہ سودا نے ہم عصر شعری اور ادبی ذوق پر طنز کیا ہے۔ کیونکہ انھوں نے دوسرے مقامات پر بھی اس موضوع کو اپنے طنز کا نشانہ بنایا ہے:

خلق کو انتظار کش کر کے | یک دو مصرعے پڑھیں جواب کہیں
درد کس کس طرح ملاتے ہیں | کر کے آواز منحنی و حزیں

اور احمق جو اُن کے سامنے ہیں　　دمبدم ان کو یوں کریں تحسیں
جیسے سبحان مَنُ یرانی پر　　لڑکے مکتب کے کہتے ہیں آمیں

اس میں شک نہیں کہ سوداؔ طنز نگاروں کی صف اول میں پہلے ہیں اور ان کی طنزیہ نظموں کے مطالعے کے بعد ہمیں مصحفی سے متفق ہونا پڑتا ہے۔ اُردو میں ان کی طنزیہ شاعری بے مثال ہے۔ دوسری زبانوں کے طنزیہ ادب کے مقابلے میں بھی سوداؔ کی طنزیہ شاعری کا مقام بہت بلند ہے اور مجھے کوئی طنز نگار ایسا یاد نہیں پڑتا، خواہ وہ ڈرائیڈن ہوں یا ربیلے یا پوپ، جس کی طنزیہ شاعری اپنے زمانے کی اتنی مکمل تصویر کشی کرتی ہو۔ افسوس یہ ہے کہ اُردو کے نقادوں نے اس کا اعتراف نہیں کیا ہے۔

نئی تنقید[1]

آج کے اس ممتاز اجتماع میں یہ بڑی مشکل ہے کہ مخاطب کس کو سمجھا جائے۔ آپ میں جو طالب علم ہیں وہ شاید یہ چاہیں کہ مجھے "نئی تنقید" کی تاریخی اہمیت اور اس کی تشریح پر زور دینا چاہیئے تاکہ اس سلسلے کی بہت سی غیر واضح باتیں ذرا کچھ صاف ہو جائیں۔ اور آپ میں جو اردو اور دیگر زبانوں کے مشہور نقاد ہیں اور جن کی "نئی تنقید" سے واقفیت بہت پرانی ہے وہ شاید اس کی تشریح کو تضیع اوقات سمجھیں اور یہ پسند فرمائیں کہ میں "نئی تنقید" کی تنقید ان کی خدمت میں پیش کروں۔ یہ خیال کرکے فی زمانہ مفاہمت میں بڑی خیر و برکت ہے میں نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ یہ دونوں مطالبات پورے ہو جائیں اور اس کوشش میں، اگر آپ اس استعارے کو معاف فرمائیں، یہ مضمون دھوبی کا کتا ہو گیا ہے جو نہ گھر کا ہے اور نہ گھاٹ کا۔

دوسری مشکل یہ ہے کہ میری گفتگو کا موضوع نئی تنقید ہے جدید تنقید نہیں جو انگریزی سے زیادہ امریکن ہے۔ مجھے اس کی شکایت نہیں کہ اس سیمینار کے منتظمین نے مجھے اس فرق کو پروگرام میں قائم رکھنے نہیں دیا۔ کیونکہ اب تک انگریزی ادب اور امریکن ادب کو لوگ (میرا مطلب سیمینار کے منتظمین سے نہیں ہے) یہ سمجھتے ہیں کہ جیسے وہ ہندو چائے اور مسلم چائے ہو جو لفظ ہر ایک

---

[1] "نئی تنقید" جدید امریکن ادبی تنقید کی اصطلاح "New Criticism" کا ترجمہ ہے۔

ہی چیز کے دو غیر ضروری نام ہیں۔ لیکن میں چاہتا ہوں کہ آپ "نئی تنقید" اور جدید تنقید میں امتیاز قائم رکھیں تاکہ اس مضمون میں میری ذمہ داری اور اس مضمون سے آپ کی امیدیں (یعنی اگر وہ ہیں) دونوں ہلکی ہو جائیں۔

"نئی تنقید" رومانی روایت کے خلاف ایک شدید احتجاج کی شکل میں نمودار ہوئی یا کم سے کم اس کی ابتدار رومانی روایت کے خلاف ردعمل کے طور پر ہوئی۔ یہ نظریہ منفی سہی لیکن یہی ایک بات ہے جو مختلف نئے نقادوں (یعنی نئی تنقید کے لکھنے والوں) میں مشترک ہے۔ رومانی دور میں انسان کا مرتبہ فلسفیانہ سطح پر بہت بلند تھا۔ وہ فطرتاً اچھا سمجھا جاتا تھا اور اس کی امکانی قوت لامحدود تھی جس کی نشان دہی اس کے تخیل کی وسعت سے ہوتی تھی۔ وہ کسی ایسے آئین کا پابند نہیں تھا جو اس کی ذات سے باہر ہو۔ وہ خود آئین تھا۔ اس دور کے ادب کا ایک مرکزی مقصد فنکار کی شخصیت کا مکمل اظہار کرنا تھا اس لئے ادب میں داخلیت کو بڑی اہمیت دی جاتی تھی۔ اس مناسبت سے نقاد کا فریضہ فنی تخلیق سے حاصل ہونے والے جذباتی تاثر کو بیان کرنا تھا۔ "نئی تنقید" کی ابتدار انھیں نظریات کی تردید سے ہوئی۔ نئے نقادوں کا خیال ہے کہ انسان فطرتاً برا اور محدود ہے۔ زندگی اور ادب میں اگر وہ کوئی کار نمایاں انجام دے سکتا ہے تو محض ذہنی انضباط اور تربیت سے ہی یہ ممکن ہے اسی طرح اس بات سے بھی انکار کیا گیا ہے کہ ادب فنکار کی شخصیت کا اظہار ہے اور نقاد کا فرض اپنے ذاتی تاثرات کو بیان کرنا ہے۔

۱۹۲۰ء کے لگ بھگ امریکہ کے "ساؤتھ" میں جدید صنعتی معاشرے کی ہنگامہ خیز انفرادیت اور اس کی افراتفری کے خلاف ردعمل شروع ہوا اور زندگی اور آرٹ میں روایتی تنظیم کا مطالبہ کیا گیا اور اس کے اظہار کے لئے John Crowe Ransom اور Allen Tate نے رسالہ The Fugitive جاری کیا۔ انگلینڈ میں نقاد اور فلسفی T.E. Hulme نے رومانی ادب کی

داخلیت اور ابہام کو غیر فنی قرار دیا اور امیجسٹ شاعری کی ابتدا کرتے ہوئے
ادب میں خارجیت کی عموماً اور شاعری میں ٹھوس اور واضح تمثال یا امیج کی
خصوصاً حمایت کی۔ ایزرا پاؤنڈ نے، جو ہیوم کے شریک کار تھے، اس خیال
کی پر زور بلکہ جارحانہ انداز سے تائید کی۔ اور فلابیر کی تحریروں کا حوالہ بھی
دیا۔ ہیوم اور پاؤنڈ کے زیر اثر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے مشہور مضمون
Tradition and the Individual Talent میں اسی خیال
کو موثر انداز میں دہرایا کہ شاعری جذبات یا شخصیت کا اظہار نہیں ہے بلکہ
اس سے احتراز ہے The Fugitive کے نقادوں کی طرح ایلیٹ نے
بھی اسی بات پر زور دیا کہ شاعری میں سب سے زیادہ اہم اس کی فنی کاریگری
ہے اور اس کو پرکھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اُس پر اُسی طرح غور کیا جائے
جیسی کہ وہ بذات خود ہے نہ کہ اس طرح جیسے وہ کوئی دوسری چیز ہو۔ شاعری
نہ تو سوانح عمری ہے اور نہ معاشرتی یا تصوراتی تاریخ ہے بلکہ وہ معنی کا ایک
دائمی نقش ہے جس کا مطالعہ اس طرح کرنا چاہئے کہ جیسے وہ ہم عصر
اور گمنام ہو۔ یہی وہ فکری عناصر تھے جنھوں نے نئی تنقید کی سمت کا تعین کیا اور
رفتہ رفتہ یہ بات صاف ہوئی کہ اس کا مقصد سوانح عمری، ادبی تاریخ اور
رومانی تاثریت سے بچ کر فنی تخلیق کی ساخت اور عبارت کا ایک غیر
جانب دارانہ اور نظریاتی تجزیہ کرنا ہے جس کے لئے یہ ضروری ہے کہ ادبی
مواد کی تنظیم اور امیجری (تشبیہ اور استعارے) پر خاص طور سے توجہ
دی جائے اور الفاظ کی نشست اور ان کے مفہوم کا بغور مطالعہ کیا جائے۔

اس سلسلے میں دو اثرات قابل ذکر ہیں۔ نئی تنقید نے فرانسیسی سمبالسٹ
(اشاریت نگار) شاعری سے یہ حاصل کیا کہ ہیوم کے خیال کے مطابق صرف
ٹھوس اور واضح امیج (تمثال) کافی نہیں ہے، نظم میں امیج کی نشست
ایسی ہونی چاہئے جو اس میں معنوی گہرائی پیدا کر سکے۔ سترھویں صدی کی

مابعد الطبیعاتی شاعری نے جس کا نیا ایڈیشن پروفیسر گریرسن نے ۱۹۱۲ء میں شائع کیا۔ نئی تنقید کو (wit) یا نکتہ سنجی کا ایک نیا معیار عطا کیا۔ انیسویں صدی میں نکتہ سنجی صرف مزاحیہ شاعری کے لئے موزوں سمجھی جاتی تھی لیکن نئی تنقید نے اس کو سراہا اور خیال ظاہر کیا کہ شاعری کی ذہنی توانائی کے لئے تجنیس اور ضلع جگت کا استعمال ضروری ہے تاکہ شاعری میں طنزیہ نقطہ نظر کا اظہار ہو سکے۔ نئی تنقید کے ایک مُفسر Robert Penn Warren نے ۱۹۴۳ء میں اپنے ایک لیکچر Pure and Impure Poetry میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ محض سنجیدہ اظہار خیال ناکافی ہے۔ مثلاً اگر ایک عشقیہ نظم میں محبت کی پاکیزگی اور معصومیت کا سنجیدہ اظہار کیا گیا ہو تو ممکن ہے کہ ایسی نظم کی تحریف یا پیروڈی کی جائے کیونکہ محبّت پاکیزہ اور معصوم بھی ہے اور ہوسناک اور مضحکہ خیز بھی۔ اس لئے سنجیدہ اظہار کے ساتھ ساتھ جوابی طنزیہ اظہار بھی ضروری ہے کیونکہ شاعر خود اپنی نظم کا ہیرو نہیں ہے بلکہ تماشائی ہے اور اس کا تماشائی ہونا اسی وقت ممکن ہے جب نظم میں سنجیدہ اور طنزیہ دونوں طرزِ اظہار کا امتزاج ہو۔

پروفیسر ایلین ٹیٹ نے ۱۹۳۸ء میں اپنے ایک مضمون Tension in Poetry میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ کسی نظم میں ادبی دلچسپی اس بات سے پیدا نہیں ہوتی کہ اس میں کسی خیال کا سیدھا سادا اظہار خطِ مستقیم میں کیا گیا ہے جو اپنے خاتمہ تک بڑھتا رہتا ہے۔ یہ دلچسپی اس بات سے بھی پیدا نہیں ہوتی کہ اس میں شاعر کی ذاتی زندگی کے جذبات کی تمثیلی عکاسی کی گئی ہے۔ خیال کا ایک نقطے سے دوسرے نقطے تک منطقی طور سے بڑھنا یعنی نظم کا Extension اور شاعر کے نجی جذبات کی تمثیل یعنی نظم کا Intension دونوں بذاتِ خود نظم کے لئے اہم نہیں ہیں کیونکہ شاعری صرف خیال اور رویّہ کا اظہار نہیں ہے بلکہ جو اہم ہے وہ نظم کا Tension ہے جو Intension اور Extension

کی مجموعی تنظیم سے پیدا ہوتا ہے اور جس کی وجہ سے شاعری میں معنی کے پیچیدہ نقش و نگار بنتے ہیں۔ جون کرو رینسم نے نظم کی بناوٹ Texture اور اس کی ساخت Structure کا فرق بتایا ہے کہ Texture سے مراد عبارت کی وہ معنوی خوبی اور گہرائی ہے جو امیجری یا اسی قسم کی دوسری فنی ترکیبوں کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے Structure سے مراد نظم کے وہ خیالات ہیں جن کا خلاصہ بیان کیا جا سکے۔ اس فرق کو واضح کرنے کے لئے انھوں نے مثال کے طور پر بتایا ہے کہ ایک سائنس کے مقالے میں صرف Structure ہوتا ہے لیکن شاعری میں Texture اور Structure دونوں کا ہونا لازمی ہے پروفیسر کلینتھ بروکس Cleanth Brooks نے ۱۹۴۲ء میں اپنے مضمون The Language of Paradox میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ ایک معنی میں تضاد کی زبان شاعری کے لئے ناگزیر ہے۔ سائنس داں کو ضرور ایسی زبان کی ضرورت ہوتی ہے جو تضاد یا پیراڈوکس سے پاک ہو لیکن جس حقیقت کا اظہار شاعر کرنا چاہتا ہے وہ صرف تضاد کی زبان میں ممکن ہے۔
اس مضمون سے پہلے اپنی کتاب Modern Poetry and Tradition 1939 میں انھوں نے ایک نئے معیار سے شاعری کو پرکھنے کی کوشش کی تھی جس کی بنیاد امیجری طنز اور تضاد یا پیراڈوکس پر تھی۔ ان نقادوں سے پہلے انگلینڈ میں پروفیسر آئی، اے، رچرڈس I. A. Richards نے اپنی کتاب Science and Poetry میں اس بات پر تفصیلی بحث کی ہے کہ شاعری سائنٹیفک یا تاریخی واقعے کا اظہار نہیں بلکہ ایک خاص حالت میں فنکار کے شعور کا اظہار ہے سائنس کا تعلق حوالے کے معنی یعنی referential meaning سے ہے۔ جبکہ ادب خصوصاً شاعری کا تعلق جذبہ انگیز معنی یعنی emotive meaning سے ہے۔ اس معنی کو سمجھنے کے لئے انھوں نے علم السنہ Sementic کی مدد لی جس کو وہ معنی کے معنی کہتے ہیں۔ اس قسم کی تنقید ان کی کتاب Practical Criticism

میں پیش کی گئی جس میں ہر نظم کا تجزیہ علم السنہ کی رو سے کیا گیا ہے اور الفاظ کے جذبہ انگیز معنی Emotive meaning پر تفصیل سے بحث کی گئی ہے۔

نئی تنقید میں زبان کے استعمال پر توجہ دی گئی اس لئے استعارے کا مطالعہ کیا گیا۔ اور چونکہ استعارے کا تعلق اسطور یا Myth سے اور اسطور کا تعلق علم الانسان (انتھرا پولوجی) اور نفسیات سے ہے اس لئے ادب میں اسطور اور استعارے کا تنقیدی اور نفسیاتی تجزیہ کرنا ضروری سمجھا گیا ہے۔ پروفیسر Ernest Cassirer نے اپنی کتاب Philosophy of Symbolic Forms میں اسطور اور سمبل کی اہمیت کا فلسفیانہ جواز پیش کیا Suzzane K. Langer نے اپنی دو کتابوں Philosophy in a New key (1942) اور Feeling and Form (1953) میں اسی خیال کو آگے بڑھایا اور اس بات کا بھی اظہار کیا کہ زبان کے شاعرانہ استعمال کو سمجھنے میں لوک کتھا اور مذہبی رسوم سے بھی مدد ملتی ہے۔ اسطور اور استعارے کے حامی نقادوں نے نفسیات خصوصاً ژونگ Jung کے پیش کردہ نظریے سے فائدہ اٹھایا۔ ژونگ نے نسلی حافظے اور اجتماعی لاشعور کا تصور پیش کیا ہے جس میں موثر تمثال Archetype کی اثر انگیزی کی وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ ان کی اجتماعی شعور میں ایک لمبی تاریخ اور ناقابلِ فراموش تلازمہ ہے۔ انگلینڈ میں Maud Bodkin نے اپنی کتاب Archetypal Patterns of Poetry میں اس بات کی وضاحت کی ہے کہ کس طرح اولین تمثال (Primordial image) کی وجہ سے بعض ادبی تخلیقات اس قدر موثر ہیں۔ امریکہ میں Richard Chase نے اپنی کتاب The Quest for Myth میں یہ ثابت کیا ہے کہ دراصل شاعری ایک قسم کا اسطور ہے۔

(۲)

نئی تنقید کی اس مختصر تشریح کے بعد ـ اور اس کا مختصر ہونا ہی اچھا ہے کیونکہ مجھ جیسے کمزور دماغ رکھنے والوں پر اس کا بڑا افسوسناک اثر ہوتا ہے۔ اس مختصر تشریح کے بعد کم سے کم یہ بات واضح ہوگئی ہوگی کہ نئی تنقید کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ فنی تخلیق بذات خود ایک خود مختار وجود ہے۔ جس کے مطالعے کے لئے کسی خارجی معلومات کی ضرورت نہیں ہے۔ جو کچھ اس سے حاصل ہوسکتا ہے وہ خود اس میں موجود ہے۔ اس لئے یہی نقاد کی تمام تر توجہ کا مرکز ہونا چاہئے۔ یہ بات ایک حد تک درست ہے کیونکہ بہرحال ادبی تخلیق ہی تمام تر تنقید کا مرکز ہے اور اس سلسلے میں یہ اعتراف کرنا پڑے گا کہ نئی تنقید نے بیسویں صدی میں لوگوں کو ادب پڑھنا سکھایا اور قدیم وجدید ادب کے جو مطالعے اس نے شائع کئے ہیں وہ بہت جامع اور بہت دن تک زندہ رہنے والے ہیں۔ لیکن اگر اس مفروضے کے یہ معنی لئے جائیں، جیسا کہ بعض نئے نقادوں کا خیال ہے، کہ ہم کو زمانہ قدیم کے ادب کا اس طرح مطالعہ کرنا چاہئے جیسے وہ زمانہ حال کا ہو اور گمنام ہو تو اس سے بہت گمراہ کن نتائج نکل سکتے ہیں۔ میرے استاد پروفیسر ڈگلس بُش مذاقاً کہا کرتے تھے کہ قدیم ادب کا اس طرح تجزیہ کرنا کہ جیسے وہ ہم عصر ہو ایک ایسی شادی ہے جو بغیر کورٹ شپ کے ہوئی ہو اور باہمی ذہنی رفاقت نہ ہونے کی وجہ سے جس کا دردناک انجام پہلے سے معلوم ہو۔ اس میں شک نہیں کہ اعلیٰ ادب میں بہت سی خوبیاں ایسی ہوتی ہیں جو زمانے کی قید و بند سے آزاد ہیں۔ لیکن اس کے مفہوم کے صحیح ادراک کے لئے ضروری ہے کہ ایسے ادب کو ہم اُسی زمانے کے سیاق و سباق میں رکھ کر مطالعہ کریں جس میں اس کی تخلیق ہوئی ہے۔ ادبی تاریخ اور اس میں پیش کئے گئے ذہنی رجحانات تصورات اور عقائد سے ادب کے مختلف پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے اس لئے

نئے نقادوں کی ادبی مورخین سے لاگ ڈانٹ غیر ضروری ہے اور ادبی تاریخ پر جس قسم کے اعتراضات نئے نقاد کرتے ہیں وہ ادبی تنقید کے لئے مضر ہیں۔ نئی تنقید ایک طرح سے یوں بھی محدود ہے کہ وہ صرف شاعری کی تنقید ہے ادبی تاریخ سے کنارہ کش ہوکر یہ اور زیادہ محدود ہو گئی ہے۔

یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اکثر اوقات نئی تنقید میں جدت طرازی اور دور از کار تجزیہ ملتا ہے اور اس میں بالعموم ایسی زبان کا استعمال ہوتا ہے جو ٹیکنیکل جارگن اور پیچیدہ اصطلاحوں سے بنتی ہے۔ تنقید میں ایسے جارگن کا استعمال ادب اور ادبی تنقید کے خلاف ایک جرم ہے۔ زمانہ قدیم سے ابتدائی بیسویں صدی تک نقاد کا مخاطب ایک تعلیم یافتہ قاری ہوتا تھا اور نقاد کی یہ کوشش ہوتی تھی کہ وہ اپنی بات وضاحت کے ساتھ قاری تک پہنچا سکے کیونکہ وہ سمجھتا تھا کہ اس کی تنقید سے ایسے پڑھنے والے کے ذوق کی تربیت ہوتی ہے نئے نقاد اس قسم کی کوئی ذمہ داری محسوس نہیں کرتے۔ ان کا مخاطب وہ تعلیم یافتہ قاری نہیں جو ہمیشہ سے نقاد کا مخاطب رہا ہے۔ ان کا خطاب غالباً مجھ جیسے ادب کے پیشہ ور پڑھنے والوں سے بھی نہیں ہے بلکہ ان کا خطاب انھیں کے قبیلے کے چند گنے چنے نقادوں اور ماہروں سے ہے اور ان کی تنقید کا مقصد شاید یہ ہے کہ وہ اسی قسم کے نقاد تاکہ وہ اسی قسم کے نقاد پھر وہ اسی قسم کے نقاد پیدا کر سکیں۔ اسی لئے تنقید جو کبھی ایک روشنی کا مینار تھی جس سے برابر شعاعیں نکلتی رہتی تھیں اب برجِ بابل بن گئی ہے جہاں لوگ ایک دوسرے کی زبان نہیں سمجھتے۔ میرا خیال ہے کہ تنقید کا ایک اہم فریضہ ادب کی توضیح ہے لیکن نئی تنقید جو ایک ذہنی کھیل بن گئی ہے اس فریضے کی نفی اور شکست ہے۔ اگر اس قسم کی تنقید کو ہم تسلیم کر لیں تو ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ ادب کی تخلیق اس لئے ہوتی ہے کہ نئے نقاد اس پر طبع آزمائی کر سکیں۔ میرا خیال ہے کہ ادبی تخلیق کا یہ مقصد کبھی نہیں رہا اور نہ یہ مقصد ہو سکتا ہے۔

ادب کا موضوع زندگی کے حقائق اور اس کی اعلیٰ قدریں ہیں اور اگر ہمیں زندگی کی قدروں کے بکھرے ہوئے شیرازے کو پھر سے یکجا کرنا ہے تو جو موضوع ادب کا ہے وہی موضوع تنقید کا بھی ہونا چاہیئے۔ زمانہ قدیم سے نصف انیسویں صدی تک ادب ایک مسرت آمیز تعلیم تصور کیا جاتا تھا۔ امریکہ کے مشہور شاعر رابرٹ فراسٹ نے اسی مقصد کی تجدید میں کہا تھا کہ شاعری مسرت سے شروع ہوتی ہے اور بصیرت پر ختم ہوتی ہے۔ اور ہم سمجھتے ہیں کہ ادب انسان کے مجموعی شعور میں ایک ایسا گرانقدر اضافہ ہے جس سے اس کے احساس و نظر میں وسعت پیدا ہوتی ہے اور اس کا اخلاقی وجود مستحکم ہوتا ہے تاکہ وہ زندگی کی متعین شاہراہوں پر سنبھل کر چل سکے۔ ہمارے جیسے پر آشوب اور خلل پذیر زمانے میں ادب کی یہ بہت بڑی خدمت ہے۔ اور اگر نقاد ادب کے اس مقصد کو نظر انداز کرتا ہے تو یہ نہ صرف افسوسناک ہے بلکہ ہمارے تہذیبی سرمائے کے لیئے تباہ کن ہے۔ کیونکہ تنقید ادب کے صحت کی ضامن ہے۔ وہ ادب کی چارہ گر یا نرس ہے اور یہ ستم ہے اگر وہ چارہ گر رفتہ رفتہ خود ایک مستقل مرض بن جائے۔

آزاد نظم

مجھ سے یہ فرمائش کی گئی تھی کہ میں انگریزی آزاد نظم یا آزاد شاعری پر ایک ایسا مضمون لکھوں جو دس منٹ میں پڑھا جاسکے۔ بظاہر یہ بات بہت آسان معلوم ہوتی ہے لیکن جب میں یہ مضمون لکھنے بیٹھا تو مجھے یہ برابر محسوس ہوتا رہا کہ انجمن کے کارکنوں نے میرے ساتھ بڑی ناانصافی کی ہے۔ اگر بات اتنی ہی ہوتی تو زیادہ شکایت کی بات نہیں تھی لیکن دراصل یہ ناانصافی آزاد نظم کے ساتھ کی گئی ہے یا شاید یہ ناانصافی ان دس منٹوں کے ساتھ بھی ہے جن سے اتنا بڑا مطالبہ کیا گیا ہے چنانچہ میں اس بات کی کوشش کروں گا کہ زیادہ سے زیادہ وضاحت اور اختصار کے ساتھ آزاد نظم کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کروں۔

مسٹر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے خیال کے مطابق شاعری کی تین آوازیں ہوتی ہیں۔ پہلی وہ آواز جس میں شاعر خود سے کچھ کہتا ہوا سنائی دیتا ہے۔ دوسری وہ آواز جس میں وہ دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے اور تیسری وہ آواز جب وہ کسی کردار کی زبانی کچھ کہتا ہے۔ بعض اوقات یہ تینوں آوازیں بیک وقت سنائی دیتی ہیں اور اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعری کی وہ آواز سنائی نہیں پڑتی جس کے لئے شاعر کسی نظم کی تخلیق کرتا ہے۔

یہ بحث کافی پیچیدہ ہے۔ میں نے ان آوازوں کا حوالہ اس لئے دیا ہے کہ شاعری کی پہلی آواز اور آزاد نظم میں ایک گہرا تعلق ہے۔ اگر آپ اس پہلی آواز کی اور وضاحت کرنا چاہیں تو اس سے مراد مراقباتی یا فکر پسند (Meditative) شاعری ہے۔ اس قسم کی شاعری میں شاعر کے انفرادی اور نجی خیالات واحساسات

اظہار ہوتا ہے اور اس میں شاعر کسی اور سے مخاطب نہیں ہوتا بلکہ اس میں ایک طرح کی خود کلامی یا خواب خرامی کی کیفیت ہوتی ہے ۔ اس قسم کی نظم کی ابتداء کسی جذبہ یا فکر سے نہیں ہوتی بلکہ ایک غیر متعین کیفیت سے ہوتی ہے جس کا اظہار شاعر الفاظ میں کرنا چاہتا ہے یا پھر ایک غیر واضح خلش سے ہوتی ہے جو اظہار کے لئے بیتاب ہو۔ شاعر الفاظ تلاش کرتا ہے اور جب تک صحیح الفاظ مل نہ جائیں وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ اسے کس قسم کے الفاظ کی تلاش ہے ۔

ظاہر ہے کہ ایسی نظم کے لئے جو نہ تو ناصحانہ ہے نہ بیانیہ ہے، نہ رزمیہ ہے، جس میں نہ کوئی سماجی مقصد ہے اور جس کی محرک ایک غیر واضح خلش ہے، الفاظ کی تلاش کتنی شدید ہو گی ۔ الفاظ جو اپنی تاریخ، اپنے مفہوم (connotation) اور اپنی موسیقی کے اعتبار سے موزوں ہوں ۔ اور جہاں موزوں الفاظ کے لئے اتنی کاوش ہو گی وہاں اس بات کا خیال نہیں رکھا جا سکتا کہ وہ الفاظ وہی ہوں جو شاعر اور قاری میں مشترک ہیں اور نہ اس بات کا لحاظ رکھا جا سکتا ہے کہ ایسی نظم میں مروجہ فارم یا ہیئت ہو کیونکہ شاعر پہ بقول مسٹر ایلیٹ بھوت سوار ہے اور وہ بے بس ہے کیونکہ بھوت کا نہ تو کوئی چہرہ ہے اور نہ کوئی نام ہے ۔ کچھ بھی نہیں ہے ۔ اور شاعر الفاظ کی مدد سے ایک ایسی نظم کی تخلیق کرتا ہے جس سے اسے بھوت سے چھٹکارا ملے ۔ یہ نظم ایک طرح کا منتر ہے جس سے شاعر نے اپنا بھوت بھگایا ہے ۔ خواتین و حضرات یہی آزاد نظم ہے جس کے بارے میں اظہار خیال کے لئے ہم سب آج شام یکجا ہوئے ہیں ۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ بھوت ملٹن، شیلے، براؤننگ یا لارڈ ٹینی سن کے سر پر کیوں نہیں آیا ۔ تعجب یہ ہے کہ یہ جارجئین شعراء روپرٹ بروک اور والٹر ڈی لامیر کے سر پر بھی نہیں آیا ۔ ایزرا پاؤنڈ پہلے شاعر ہیں جو لفظی معنوں میں آسیب زدہ ہیں ۔ ۱۹۱۲ء میں انھوں نے اپنے چند شاعر ساتھیوں کے ساتھ یہ طے کیا کہ وہ لوگ

(۱) شاعری میں ایسی زبان استعمال کریں گے جو عام زبان سے لی گئی ہو۔ لیکن جس میں جچے تلے اور درست الفاظ کا استعمال ہو۔

(۲) نئے اوزان کی تخلیق کریں گے جو نئے کیفیات مزاج (moods) کا اظہار کرسکیں اور آزاد نظم کو شاعری کا واحد طریقہ سمجھیں گے کیونکہ اس میں شاعر کی انفرادیت کا اظہار شاعری کی مروجہ فارم کے مقابلے میں بہتر ہو سکتا ہے۔

(۳) موضوع سخن کی پسند میں شاعر کو مکمل آزادی ہوگی۔

(۴) شاعری میں خیالی تصویر، تمثال (image) پیش کریں گے تاکہ مبہم عمومیت کی بجائے مخصوص یا منفرد کا صحیح اور درست اظہار ہو سکے۔

(۵) ارتکاز (Concentration) کو شاعری کی روح سمجھیں گے۔

یہ فیصلے جو ایزرا پاؤنڈ اور ان کے رفقاء نے کئے دراصل آزاد نظم کا الیکشن مینی فسٹو ہیں۔ آپ چاہیں تو اسے ووٹ دیں۔ چاہیں تو نہ دیں۔ اور اگر آپ ووٹ نہ بھی دیں جب بھی آپ کو یہ شکایت نہیں ہو سکتی کہ "آزاد نظم" کا کوئی مینی فسٹو نہیں ہے اور نہ آپ اس کا گلہ کر سکتے ہیں کہ "آزاد نظم" نے اپنے مینی فسٹو کے وعدوں کو الیکشن جیت جانے کے بعد فراموش کر دیا۔ جیسا کہ اکثر دیکھا گیا ہے اگر یہ خوبی کی بات ہے تو یہ بڑے یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ "آزاد نظم" نے اپنے الیکشن مینی فسٹو کو حرف بہ حرف عملی جامہ پہنایا ہے اور اس کی دیانت داری یا خلوص پر شبہ نہیں کیا جا سکتا۔

لیکن سوال یہ تھا کہ یہ نوبت برطانوی اور امریکی جدید شاعروں پر کس طرح آیا اور اس نئے مینی فسٹو کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی؟ اس کا جواب بہت طویل اور پیچیدہ ہے۔ دراصل اسی جواب کو سوچتے ہوئے میں نے محسوس کیا تھا کہ اس مضمون پر دس منٹ کی قید لگا کر میرے ساتھ بڑی ناانصافی کی گئی ہے۔ اس جواب میں موجودہ تمدن کے اس تمام المئے کو دہرانا پڑے گا جس کی تشکیل میں پچھلی دو بڑی لڑائیوں کا نمایاں حصہ ہے اور اسے سمجھنے کے لئے اس تہذیبی بحران کو

ذہن نشین کرنا پڑے گا جو اس المیہ کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس المیئے کو سمجھنے سمجھانے
میں اس بات سے بہت زیادہ مدد ملتی ہے کہ ہم میں بہت سے لوگوں نے کم از کم
دوسری جنگ عظیم کے بارے میں سنا ہے اس کے بارے میں اخباروں میں پڑھا
ہے اور کسی حد تک ان ویرانوں کو محسوس کیا ہے جو اس جنگ نے یورپ کی سرزمین
کے علاوہ انسانی ذہن میں بنائے ہیں۔ یہی وہ ویرانے ہیں جس کا ذکر مسٹر ایلیٹ اپنی
شاعری میں بار بار کرتے ہیں۔ جس کا ذکر ایزرا پاؤنڈ نے بھی بار بار کیا ہے اور جس کا
ذکر مس ایڈتھ سٹ ول، رابرٹ گریوز، ایڈون میور، سسل ڈے لیوس، اسٹیفن اسپینڈر،
ڈبلو، ایچ، آڈن، ڈائی لان ٹامس۔ جارج باؤکر۔ کیتھلین رین، الن لیوس، سڈنی کیز
ایف، ٹی، پرنس۔ ہنری ٹریس، روائے فلر اور لارنس لی کی شاعری میں بھی بار بار ملتا ہے۔

لیکن اس المیہ کے بارے میں ہم نے صرف سنا ہے، یا پڑھا ہے۔ جگ بیتی کی
طرح یہ المیہ ہم نے دیکھا نہیں ہے۔ یہ ہم پر گذرا نہیں ہے۔ اس المیہ کے ہم کردار نہیں
تھے۔ الن لیوس اور سڈنی کیز کی طرح جو پچھلی جنگ میں مارے گئے۔ یا ان شاعروں
کی طرح جو اس جنگ میں لڑے اور زخمی ہوئے۔ یا کم از کم مسٹر ایلیٹ ہی کی طرح جو
Air Raid Warden تھے یا ان لاتعداد انسانوں کی طرح جنھوں نے
جنگ کی ہیبت ناک ہلاکت کو دیکھا اور زندہ اس ہولناکی سے گذرے جس کو ہم
Blitz کہتے ہیں ہم ان تمام انسانوں کی طرح محسوس نہیں کر سکتے۔ شاید ہم اس
جہنم کا اندازہ لگا سکتے ہیں جس میں وہ زندہ رہے یا مارے گئے۔ اس طرح ہم اس
ویرانے کا بھی صرف اندازہ کر سکتے ہیں جس کا مرکز انسانی ذہن تھا۔ اور اگر ہم اس
ویرانے کا اندازہ لگا سکیں تو یہ سمجھنے میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی کہ ان شاعروں
کا ایمان انسان کی ذہنی توانائی اور تمدن سے اٹھ گیا۔ ان کے لئے تمدن ایزرا پاؤنڈ
کے الفاظ میں A few score of broken statues, an old
a heap of broken images یا bitch gone in the teeth
کے مترادف ہے۔ ایسی دنیا میں اور ایسے معاشرے میں جہاں اخلاقی، ذہنی اور

جمالیاتی قدریں غیر یقینی ہوں۔ یہ بات سمجھ میں آنے والی ہے کہ ان شاعروں نے کیوں حسیّ نقوش ہی کو sense-impression سب سے زیادہ یقینی اور قابل اعتنا سمجھا اور کیوں ان کی شاعری میں خطاب کسی اور کی بجائے خود سے ہے۔ دراصل یہ نظمیں وجود ہی میں اس لئے آئیں کہ شاعر کو خود یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ کس کے لئے اور کس لئے لکھ رہا ہے۔ اپنے تخلیقی بھوت سے چھٹکارا پانے کے علاوہ کوئی اور مقصد نہ تھا اور خود کے علاوہ کوئی اور سمجھنے والا نہ تھا۔ یہ بھی اور سب سے اہم بات ہے جو میں اس سوال کے جواب میں کہنا چاہتا تھا جو میں نے اوپر کیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے اور یہ بھی اہم ہے کہ ایسی دنیا میں رہنے کا ایک لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شاعر یا فنکار تمدن کے بحران سے مایوس ہو کر باہر دیکھنے سے خائف ہونے لگتا ہے اور بھاگ کر خود میں پناہ لیتا ہے۔ اپنی داخلی دنیا میں جہاں اس کے آئیڈیل، اس کے احساسات اور اس کی ماضی کی یادوں نے مل جل کر ایک خفیہ پوشیدہ باغ Secret Garden بنایا ہے جس کے پھاٹک وہ دوسرے آنے والوں پر ہمیشہ بند کر سکتا ہے اور چند لمحے سکون سے گذار سکتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ اگر بیرونی دنیا میں کچھ حاصل نہ ہوا تو کچھ نہیں بگڑا ہے کیونکہ اصل اور حقیقی دنیا تو اس کی داخلی دنیا یا وہ خود ہے۔ یہ انداز فکر بہت نیا نہیں ہے۔ کافی جانا پہچانا ہے۔ صوفی شاعروں میں اور الٰہیاتی شاعروں میں یہی نقطہ نظر پیش کیا گیا ہے اور "عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے"۔ اس انداز فکر نے تخلیق کیا ہے لیکن اس میں نہایت پر اسرار اور بہت ہی بیکراں ذہنی اور روحانی تنہائی اور اکیلا پن ہے۔ ایسی تنہائی جس میں صرف ویرانے سانس لیتے ہیں بعض اوقات کوئی بڑا فنکار اور شاعر بھی تنہائی محسوس کرتا ہے کہ اس کی بات یا اس کے فن کا کوئی سمجھنے والا نہیں ہے۔ مگر جس کا ذکر میں نے کیا ہے یہ وہ تنہائی ہے جس میں دوسرے سے بات کہنے کا حوصلہ بھی باقی نہیں رہتا اور اس تنہائی کا عکس آزاد نظم میں بھی صاف نظر آتا ہے۔

تیسری بات جو میں کہنا چاہتا ہوں وہ بہت معمولی ہے۔ یعنی یہ کہ "آزاد نظم" نظم کے اور ترتیب الفاظ کے سلسلے میں ایک تجربہ ہے۔ ویسا ہی ایک تجربہ جو مختلف زمانے میں مختلف شکلوں میں، مختلف زبانوں میں مختلف شعراء کرتے آئے ہیں۔ یہ تجربہ چوسر نے بھی کیا تھا۔ پوپ اور بلیک نے بھی کیا تھا۔ ورڈز ورتھ، لارڈ بائرن، اور براؤننگ نے بھی کیا تھا یہ تجربہ ایزرا پاونڈ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور ان کے رفقاء بھی کر رہے ہیں۔

لیکن اس تجربہ کی بہت سی کڑیاں ہیں۔ مثلاً

(۱) Imagist شاعری جو فرانسیسی شعراء بودیلئر، لافورج اور رمبا سے متاثر ہے جس میں شاعری Was meant to widen outwards like the ripples from a stone droppedin clear water اور جس میں اس کی کوشش کی گئی ہے کہ وہ ایک صورت حال کو خیالی تصویر یا تمثال میں سمو کر پیش کریں۔ اس کی آسان اور چھوٹی مثال ٹی۔ ای۔ ہیوم کی نظم Autumn میں ملتی ہے۔

A touch of cold in the Autumn night
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red faced farmer
I did not stop to speak but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children

یا

Oh God make small

The old star-eaten blanket of the sky
That I may fold it round me & in comfort lie

اس لمسی اور مرئی تمثال کی عمدہ مثالیں کونراڈ ایکن کی نظم "Senlier"
ایلیٹ کی نظم The Wasteland رچرڈ اڈلنگٹن کی نظم Fool i
اور میکلیشن کی نظم Hamlet of A Macleish اور the forest میں ہیں۔

(۲) دوسری وہ شاعری جس میں اشاریت، تلازمہ خیال اور صوتی موسیقی
و ہم آہنگی کی مدد سے کوئی خاص تاثر پیدا کیا گیا ہے۔ اس کی مثالیں ٹی۔ ایس۔
ایلیٹ، اور مس ایڈتھ سٹ ول کے یہاں باآسانی مل سکتی ہیں۔

(۳) وہ نظمیں جو مذاقیہ ہیں اور جن میں الفاظ کے کھیل سے ایک خاص کیفیت
پیدا کی گئی ہے جس کی مثال ای۔ ای کمنگس کی نظم One x لارار ائیڈنگ
کی نظم The Pegs اور رابرٹ گریوز کی نظم The Tellaquils
میں ملتی ہیں۔

(۴) وہ تفریحی نظمیں جن میں الفاظ آواز کی مشابہت Sound effect
کی وجہ سے استعمال کئے جاتے ہیں جس کی مثال ایڈتھ سٹ ول کی نظم
Hompile ہے۔

(۵) وہ نظمیں جس میں خیالی پلاؤ پکانے کا بیان ہے۔ جیسے وہ نظم
Loa bats back I do ply یا جس میں کولرج کے قبلا خاں
کی طرح کوئی dream phantasy بیان کی گئی ہے جیسے ڈائی لان ٹامس
کی نظم Light breaks where no Sun Shines ہے۔

(۶) وہ نظمیں جس میں استعارے کی ایجاز یا اختصار Condensation
سے معنویت پیدا کی گئی ہے جیسے اسٹیفن اینڈر کے ان مصرعوں میں

Eye, Gazelle delicate wanderer
Drinker of horizon's fluid lime

(۷) اس کے علاوہ نظمیں جن میں آدھے قافیے half-rhyme سے
کوئی خاص تاثر پیدا کیا گیا ہے۔ جیسے Owen کی جنگ کی شاعری میں
ناامیدی، مایوسی اور ناکامی کی کیفیت انہی آدھے قافیے سے پیدا ہوتی ہے
پھر وہ نظمیں ہیں جن میں باقاعدہ بحر کی بجائے گے یا الحان سے کام لیا گیا
ہے جیسے Lehemmen کی نظموں میں اور وہ نظمیں ہیں جن میں حرفوں سے
متواتر نقش و نگار بنتے ہیں اور جن کا اندازہ حرفوں کی تعداد سے کیا جاتا
ہے جیسے میرین مور اور ہربرٹ ریڈ کی کچھ نظمیں۔

یہی وہ تمام خصوصیات شاعری ہیں جو آزاد نظم کو ممتاز یا بدنام کرتی ہیں۔
میں چاہتا تھا کہ ان کی کچھ مثالیں آپ کے سامنے پیش کرتا لیکن وقت تھوڑی
اور سوانگ بہت والی بات ہے اس کے علاوہ دو باتیں اور ہیں جو میں آزاد
شاعری کے متعلق کہنا اور پوچھنا چاہتا ہوں۔ ایک تو یہ کہ آزاد شاعری یا
آزاد نظم کا مستقبل کیا ہے؟ اگر آپ دماغ پر زور نہ دینا چاہیں یا اگر آپ
تھکے ہارے ہوں تو بہت آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ اس کا مستقبل تاریک ہے
یا کم از کم روشن نہیں ہے اس خیال کی تھوڑی بہت تائید اسٹیفن۔ اسپنڈر اور
ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی کرتے ہیں۔ موجودہ دور کے چند نوجوان شعراء مثلاً ہنری
ٹریس، الیکس کمفرٹ، دو اسے تلر- اور لاری آزاد شاعری کے پیچ در پیچ گورکھ
دھندوں سے نکلتے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہ اس بات کی دلیل ہے کہ آزاد شاعری
زیادہ زندہ رہنے والی نہیں ہے۔ اسپنڈر کا خیال ہے کہ آنے والے لوگ اس شاعری کا
۹/۱۰ حصہ فراموش کر دیں گے لیکن یہ بات آسانی سے نہیں کہی جا سکتی کیونکہ اس میں کچھ حصے
ایسے ہیں جن میں کلاسیکی شاعری کی عظمت ہے اور جو ہمیشہ زندہ رہنے والے ہیں اور
اس لئے بھی کہ آزاد شاعری کی بہت بڑی تاریخی اہمیت ہے ہو سکتا ہے کہ آنے والی
نسلیں اسے شاعری نہ سمجھیں اور ایسی شاعری نہ کریں لیکن موجودہ دور کو کھلے ذہن سے
سمجھنے کے لئے اسے بار بار پڑھیں گے کیونکہ اس شاعری نے اسی دور میں جنم لیا ہے۔

آخری بات میں آپ سے پوچھنا چاہتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ جب میراجی آزاد نظمیں لکھتے تھے، یا جب اختر الایمان، مختار صدیقی اور سلام مچھلی شہری یا خالد یا راشد آزاد نظمیں لکھتے ہیں تو بات سمجھ میں آتی ہے کیونکہ یہ ہزیمت خوردہ اور آسیب زدہ لوگ ہیں۔ لیکن جب مخدوم اور سردار جعفری وغیرہ آزاد نظمیں لکھتے ہیں تو بات سمجھ میں نہیں آتی۔ کیونکہ آخر الذکر شاعروں کی نظموں میں سیاسی یا سماجی پیغام ہے جو وہ دوسروں تک پہونچانا چاہتے ہیں اور ایک سیاسی اور سماجی مقصد ہے جس کی وہ تکمیل چاہتے ہیں۔ اس پیغام کو پہنچانے کے لئے اور اس مقصد کی تکمیل کے لئے یہ ضروری ہے کہ ان کی شاعری سے زیادہ سے زیادہ لوگ لطف اندوز ہوسکیں یا فائدہ اٹھا سکیں۔ دوسرے الفاظ میں ان کی نظموں میں شاعری کی دوسری آواز سنائی دینی چاہیئے جس میں شاعر دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے جیسے رزمیہ، بیانیہ یا طربیہ شاعری میں شاعر دوسروں سے مخاطب ہوتا ہے۔ لیکن ان شاعروں میں اگر شاعری کی پہلی آواز سنائی دے یا خود کلامی کا انداز جھلکے تو بڑے تعجب کی بات ہے۔ کیونکہ آزاد شاعری میں ان کے سماجی مقصد اور پیغام کی شکست ہے وہ اس طرح کہ آزاد شاعری ہر شخص نہیں سمجھ سکتا یا زیادہ سے زیادہ لوگ نہیں سمجھ سکتے۔ یا اگر سمجھ سکتے ہیں تو ان پر خاطر خواہ اثر نہیں ہو سکتا۔ سردار جعفری کی نئی نظم دنیا کو سلام میں کئی مقامات پر غیر ارادی طور پر mock hevoic جیسا انداز پیدا ہو جاتا کتنی ستم ظریفی کی بات ہے۔

اور یہی میں آپ سے پوچھنا چاہتا تھا کہ یہ لوگ جو زندگی اور سماج کی نئی قدروں کی بشارت دیتے ہیں جو آنے والے دور کے مغنی ہیں جو انسان کی بلند ترین امنگوں کے ترجمان ہیں، کیا ان پر بھی وہی مسٹر ایلیٹ والا بھوت سوار ہے؟

۲۹ ستمبر ۵۶ء

(ترقی پسند مصنفین کے سالانہ جلسے میں پڑھا گیا)

انشائیہ (انٹرویو)

قمر رئیس۔ بات انشائیہ سے انشاپردازی تک پہنچ رہی ہے، اگرچہ اس گفتگو
کو میرا خیال ہے کہ انشائیہ یا اسّے تک ہی محدود رہنا چاہئے، اس لئے انگریزی
ادب کے استاد اور اپنے محترم سلامت صاحب سے استدعا کروں گا کہ وہ اس
صنف ادب کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار فرمائیں۔

سلامت صاحب۔ معلوماتی یا تنقیدی مقالات کو لوگ اکثر Essay
کہتے ہیں۔ انگریزی کے مشہور رسالے Essays in Criticism کے نام
نے بھی اسی غلط فہمی سے ترکیب پایا ہے۔ پچھلے دس سال میں تو سائنس کے فنی
Technical مضامین کو بھی Essay ہی کہا جانے لگا ہے جو میرے
خیال میں صحیح نہیں ہے۔ ایسّے یا اسی قسم کے معلوماتی مضامین کو ہم Thesis
مقالہ، خطبہ، لکچر یا اور جو کچھ چاہیں کہہ articles - monograph,
سکتے ہیں لیکن ان کو Essay کہنا مونتین Montaigne کی
روح کو صدمہ پہنچانا ہے۔

مونتین نے ۱۵۷۹ء میں اپنے والد کے انتقال کے بعد اپنے بارے
میں لکھنا شروع کیا اور ۱۵۸۰ء میں ان کے مضامین کا مجموعہ کتاب کی شکل میں
Essay کے نام سے شائع ہوا۔ اس نام کا انتخاب انکساری میں کیا گیا تھا
جس کا مقصد یہ تھا کہ ان کی کتاب میں کوئی منطقی بیان یا بحث نہیں ہے بلکہ
خود ان کی زندگی کے Essay یا ذاتی تجربے ہیں۔ مروجہ انگریزی لفظ

اسی فرانسیسی لفظ سے ماخوذ ہے اور مونتین اس صنف کے موجد مانے جاتے ہیں۔ انھوں نے Essay کا جو معیار قائم کیا تھا اور اسے جو شکل اور ہیئت دی تھی اس سے اب تک کسی نے انحراف نہیں کیا ہے اور نہ میرے خیال میں اس کی ضرورت ہی ہے کیونکہ Essay کا مقصد معلومات میں اضافہ کرنا یا تنقید کرنا نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد ذاتی تجربے، خیالات یا کیفیتِ مزاج کا اظہار ہے۔ اس اظہار کے لئے انشا پرداز واقعات کا یادیں یا خود نوشت سوانح عمری کی مدد لیتا ہے اور اکثر بڑی سادگی سے اعتراف بھی کرتا رہتا ہے۔ انھیں خیالات، اعترافات اور واقعات سے انشا پرداز کی شخصیت مرتب ہوتی ہے جو انشائیے کی جان ہے کیونکہ شخصیت کا اظہار دراصل اس کی بصیرت اور دانائی کے اظہار کا دوسرا نام ہے۔

مونتین شخصیت کے اظہار کو انشائیے کا بہت اہم جز سمجھتے تھے اور انشائیے کو خودی کی لفظی تصویر (Self Portrait) کے مترادف خیال کرتے تھے۔ اس بارے میں انھوں نے لکھا ہے:

My book is devoted to the Particular purposes of my friends and relations, that when they have lost me (which they must do before long) they may find in it some characteristic touches of my temperament and mood .... my wish is to be seen simply in my own fashion, natural and ordinary, unstudied and without artifice; for it is myself that I am painting.

لیکن یہ بات موں تین پر ہی موقوف نہیں ہے۔ انگریزی کے مشہور ناول نگار جوزف کونریڈ نے اپنی کتاب NOTES ON LIFE & LETTER کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ ان کے اسے ان کی شخصیت کو دیکھنے اور پرکھنے میں معاون ہوں گے اور ان کی کتاب

...Will do something to help towards a better vision of the man; if it gives no more than a partial view of his back, a little dusty, a little bowed, and receding from the world ...... and this was the chance to afford one more view of it even to my own eyes.

ان باتوں سے ممکن ہے کہ آپ اتنے سے بدظن ہو جائیں کیونکہ آجکل تو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا یہ قول نقادوں کا اوڑھنا بچھونا ہو گیا ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ اس سے فرار ہے۔ میرے خیال میں یہ قول صحیح نہیں ہے اور کئی غلط مفروضوں پر مبنی ہے اور خاص کر خود Eliot کی ادبی تخلیقات کی روشنی میں تو یہ بالکل غلط ہے۔ ان کی تمام اہم نظمیں ان کی شخصیت میں گرفتار ہیں اور کم از کم Prufrock، Ash Wednesday اور Four Quartets کے Protagonist یا ہیرو وہ خود ہیں۔ بہر حال بات یہ ہو رہی تھی کہ اگر آپ ادب میں شخصیت کے اظہار کو معیوب سمجھنے لگے ہیں یا اُسے فنی خامی سمجھتے ہیں تو ممکن ہے کہ آپ اتنے کو اس لئے اہمیت نہ دیں کہ اس میں انشا پرداز کی شخصیت کا اظہار اس کا لازمی جزو ہے۔ اور اگر آپ ایسا سمجھنے لگے ہیں تو یہ آپ کی محرومی ہے کیونکہ

انسانی شخصیت سے زیادہ رنگارنگ اور دلچسپ ادب میں بہت کم چیزیں ہوتی ہیں۔

اسّے کی باقاعدہ تعریف بیان کرنا ذرا مشکل ہے۔ فی زمانہ تو کوئی بات بھی اپنی پرانی جگہ پر قائم نہیں رہ گئی ہے۔ مثال کے طور پر آجکل افسانہ، ناول، یا نظم تک کی ہم کوئی باقاعدہ ایسی تعریف نہیں کر سکتے جو ہر افسانہ یا ناول یا نظم پر احاطہ کر سکے۔ اسّے کی تعریف تو خاص طور سے اس لیے مشکل ہے کہ اس کا کوئی موضوع نہیں ہے اور اکثر ایک موضوع محض بہانہ ہوتا ہے جس کی آڑ لے کر انشاءپرداز دنیا زمانہ کے معاملات پر خیال آرائی کرتا ہے

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا
بات پہنچی تری جوانی تک

میرا خیال ہے کہ یہ شعر اسّے کے مزاج کی بڑی صحیح ترجمانی کرتا ہے۔ بہر حال Maurice Hewiett نے جو کچھ اس بارے میں لکھا ہے میں اُسے نقل کیے دیتا ہوں۔ یہ دوسری بات ہے کہ آپ اس سے متفق نہ ہوں

If one had to define an essay, it would be as the written after-dinner monologue of a well-read, well satisfied man of, atleast five and fourty years dont matter, the spirit of years matters very much, You must be mature enough to pontificate, and wise enough to do it tactfully.

قمر رئیس ۔ کیا آپ کی اس گفتگو سے انشائیہ کے بہت سے پہلو روشن ہو گئے لیکن کیا آپ یہ بتانے کی تکلیف کریں گے کہ انگریزی ادب میں آپ کے خیال

میں اس صنف کا بہترین نمائندہ کون ہے؟

سلامت صاحب ۔ اس صنف کا بہترین نمائندہ عام طور سے لوگ Charles Lamb کو سمجھتے ہیں۔ ان کے انشائیہ Dream Children کا شمار classics میں ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے بہت سے انشائیوں کو عالمگیر شہرت حاصل ہے۔ اور اب بھی وہ بڑے ذوق و شوق سے پڑھے جاتے ہیں۔ میں خود ان کی تحریروں کا بے حد گرویدہ ہوں لیکن کسی ایک شخص کو اس صنف کا نمائندہ مان لینا بڑی سطحی بات معلوم ہوتی ہے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ Lamb انیسویں صدی کے ایک ممتاز انشاپرداز تھے جس طرح Bacon سترھویں اور Goldsmith اٹھارھویں صدی کے تھے لیکن ان کے علاوہ اور بہت سے لوگ ہیں جنہیں کمتر سمجھنا بڑی غلطی ہوگی۔ مثال کے طور پر Joseph Addison یا Jeremy, Taylor کو ہی لے لیجئے۔ بیسویں صدی کے انشاپردازوں میں جو نام اس وقت ذہن میں آتے ہیں وہ یہ ہیں:

H.Bellock, C.K. chesterton, J.B. Priestley, Robert Lynd, A.G. Gardener Aldwus Huxley, E.M. Forster Bertrand Russell, Maurice Hewlett.

ان تمام حضرات کے انشائیے کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں اور انشائیے سے دلچسپی رکھنے والے لوگوں کو ان کا مطالعہ کرنا چاہیے خصوصاً وہ لوگ جو اردو میں انشائیہ لکھنا چاہتے ہیں وہ ان لوگوں سے بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں

تبصرہ

والڈن

زیر تبصرہ کتاب انیسویں صدی کے مشہور امریکن فلسفی شاعر اور نثر نگار ہنری ڈیوڈ تھورو کی کتاب Walden or life in the wood کا اُردو ترجمہ ہے جسے علی عباس حسینی صاحب نے کیا ہے اور جو ساہتیہ اکاڈیمی نئی دہلی سے شائع ہوئی ہے۔

آجکل کے امریکہ میں والڈن کو شوق اور انہماک سے پڑھنے والے بہت کم لوگ ہیں۔ ہیمنگ وے اپنے ایک ناول The Green Hills of Africa میں اعتراف کرتے ہیں کہ ان میں اتنا صبر و تحمل نہیں کہ وہ والڈن کو پڑھ سکیں۔ اگر دریافت کیا جائے تو امریکہ کے پڑھنے والوں کی بہت بڑی اکثریت غالباً ہیمنگ وے کی تائید کرے گی کیونکہ والڈن میں تھورو نے جس فلسفۂ زندگی کو پیش کیا ہے اُس کی محض تاریخی اہمیت باقی رہ گئی ہے۔ وہ فلسفۂ زندگی شاید اب قابلِ قبول بھی نہیں ہے۔ موضوعیت Trascenoentalism سے قطع نظر تھورو نے خود اعتمادی اور انفرادیت کا جو تصور پیش کیا ہے، موجودہ زمانے میں اس سے اختلاف ناگزیر ہے کیونکہ بیسویں صدی میں دو جنگ عظیم کے بعد ہم نے یہ سیکھا ہے کہ تنہا کسی انسان یا ملک کی بقار کے امکانات بہت محدود ہیں اور جون ڈن کے الفاظ میں to man is an island unto himself کوئی انسان ایک الگ جزیرہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسا ملک ہے جس کے کنارے دوسرے ملکوں سے ملے ہوتے ہیں۔ فلسفہ میں بھی تھورو کے موضوعیت کے خلاف کم از کم امریکہ

روایات کا احترام قائم رکھا ہے جو ہماری شاعری میں عرصہ سے موجود ہیں اور اس طرح اگرچہ وہ مضامین نئے لائے مگر تکنیک میں قدیم شاعری کے ہی پیرو رہے۔ ان کے ساتھ جوش گروپ کے شعراء کا بھی اردو شاعری کے فروغ میں بڑا ہاتھ ہے۔ جوش، ساغر، مجاز، اختر سبھی سیاسی انقلاب کے خاک و خون میں آلودہ گیت گاتے رہے۔ ادب برائے ادب نے ادب برائے زندگی کو جگہ دی، اُردو شاعری نے ان شعراء کی گود میں دوسرا جنم لیا اور نئے رنگ و روپ کے ساتھ نمودار ہوئی۔ پھر بھی یہ سیاسی انقلاب کے دلدادہ اردو شاعری کی تکنیک میں کوئی انقلاب نہ لا سکے۔ لیکن جب ہم پڑھتے ہیں

اُس کا چہرہ اُس کے خدوخال یاد آتے نہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام

یا

یہاں ـــــ ان سلوٹوں پر ہاتھ رکھ دوں
یہ لہریں ہیں بھی جاتی ہیں اور مجھ کو بھاتی ہیں
یہ موجِ بادہ ہیں ساغر کی، خوابیدہ فضاؤں میں
اچانک جاگ اٹھتی ہیں یہ ــ میراجی

یا

اتنی جلدی مزدور عورت! آخر بنگلے میں یا نہیں کیوں
بے دیر ہوئی اب بھاگ بھی جا، بس اتنی محبت کافی ہے
اس ملک کے بھوکے پیاسوں کو پیسے کی حاجت کافی ہے
اتنی ہنس مکھ خاموشی کیوں، اتنی مانوس نگاہیں کیوں؟ ــ سلام مچھلی شہری

تو یہ آوازیں اُفقِ مشرق کی پہنائیوں سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں جن کا ماضی کی شاعری سے کوئی دور کا بھی واسطہ نہیں۔

یہ آوازیں راشد، میراجی اور سلام کی ہیں۔ اردو کے یہ باغی شعراء صرف باغی ہی نہیں بلکہ اُس بغاوت کے علمبردار بھی ہیں جو یہ اُردو شاعری اور ادب میں لانا چاہتے ہیں اور بہت کچھ لا چکے ہیں۔ انھیں شاعروں سے ملتے جلتے وہ نیم رومانی شعراء بھی ہیں جن میں فیض اور جذبی کو نمایاں حیثیت حاصل ہے، فیض اور جذبی رومان اور حقیقت کی طلایہ ہیں ان میں نہ وہ جوش اور مجاز کی گھن گرج ہے اور نہ اُن پر خونی اور آتشیں انقلاب کا جنون سوار ہے۔ ان کے یہاں ایک دبی دبی سی کراہ، ایک گھٹی ہوئی بسسک اور ایک خاموش الم ہے، ان کے دلوں کے ایوان ویران اور تاریک ہیں، جن میں "گل شدہ شمعوں کی قطار" کے سوا کچھ بھی نہیں۔ یہ اپنی رومانی فطرت کے باوجود اپنی قوم و ملک کی پکار سنتے ہیں۔ اور

تشنہ افکار جو تسکین نہیں پاتے ہیں
سوختہ اشک جو آنکھوں میں نہیں آتے ہیں
اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں
دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں — فیض

حقیقتاً زندگی ان کے لئے ایک کڑا درد ہے اور یہ صرف اشکوں کی زبان میں کہتے ہیں" اور "آہوں میں اشارہ کرتے ہیں"۔

لیکن میں انھیں بھی باغی نہیں کہتا، موضوع سخن میں تنوع اور نفسیاتی گہرائی بھی لیکن اسالیب میں تراش و خراش کے باوجود وہ جھلک اور مشابہت زائل نہ ہو سکی جو قدیم شاعری کی جان سمجھی جاتی ہے۔ میرے ذہن میں باغی شعراء کے تحت راشد، میراجی اور سلام مچھلی شہری ہی آتے ہیں کیونکہ ان کی شاعری نہ صرف بغیر کسی مماثلت کے ہے بلکہ ان کی ہر نظم تکنیک اور موضوع

کے اعتبار سے ایک نیا تجربہ ہے۔ ان کی حقیقت بینی اور حقیقت نگاری پر نہ رومان کا شیریں غلاف ہے اور نہ خواب کا دھندلکا۔ یہ جو کچھ محسوس کرتے ہیں وہ شدت سے اور تلخ سے تلخ تجربہ کو سچائی سے قاری کے سامنے اجاگر کرتے ہیں۔ اسی لیے جب قاری قدیم شاعری کی رومان آفرینوں اور خواب آور دھندلکوں سے نکل کر پہلے پہل ان باغی شعراء کی نظمیں پڑھتا ہے تو ایک عجیب قسم کی ذہنی الجھن محسوس کرتا ہے کیونکہ موضوع اور اسلوب بیان سے قطع نظر اُن کے خیالات میں بھی ایک الجھاؤ ہے۔ یہ قدیم شعراء کی طرح نہیں کہ ایک سیدھے سپاٹ خیال کو ایک شعر یا ایک مصرعے میں بیان کر دیں۔ ان کی نظموں میں بعض اوقات پہلے مصرعے میں ایک خیال اٹھایا جاتا ہے اور دوسرے مصرعے میں وہ ختم نہیں ہونے پاتا کہ دوسرا خیال اس سے الجھ جاتا ہے پھر دوسرے سے تیسرا اور تیسرے سے چوتھا اور اس طرح زنجیر کی کڑیوں کی طرح بعض اوقات ہر خیال نظم کے آخری مصرعے پر مکمل ہوتا ہے۔ میراجی کی نظمیں "اونچا مکان" اور "سائے کی حرکت" اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ قاری پڑھتے وقت یا تو سب کچھ سمجھ جاتا ہے یا کچھ نہیں سمجھتا لیکن کبھی یہ الجھاؤ اس قدر پیچیدہ ہو جاتا ہے کہ کئی بار پڑھنے پر بھی مطلب صاف نہیں ہوتا اور کبھی اچانک ایک مصرعے یا ایک لفظ سے سارا مطلب پھوٹ پڑتا ہے یا Explode ہو جاتا ہے۔

یہ الجھاؤ اور ابہام ادب میں مستحسن ہو یا نہ ہو اور باغیوں کی یہ تکنیک مکمل ہو یا نہ ہو مگر اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ سب کچھ ان مخالف قوتوں کے تصادم کی پیداوار ہے جو ہماری ہندوستانی، انفرادی اور اجتماعی زندگی میں آجکل نمایاں طور پر موجود ہیں۔ سیاسی بیداری اور سیاسی آزادی کی تشنگی کے ساتھ ہندوستان کی سیاست اور معاشیات میں ایک درد انگیز جمود، محرومی اور ظالمانہ رکاوٹ ہے جس کے مہلک

اور منحوس اثرات سے کوئی حساس دل و دماغ محفوظ نہیں۔ گذشتہ جنگِ عظیم سے پہلے جو سبز باغ دکھایا گیا تھا وہ جنگ کے بعد جلیان والے باغ تحریک خلافت، شورش، فساد، گرفتاری اور ہر قسم کی دل آزاری میں نمودار ہوا۔ ن۔م۔ راشد نے اس بڑھتی ہوئی بربادی، اس تاریک ہوتے ہوئے افق کو دیکھا۔ اپنے گرد و پیش چھائی ہوئی ذلتوں کو محسوس کیا اور انھیں تاریک گھٹاؤں سے مقابلہ کرنے کے لئے راشد ابتدا سے ہی بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ "رخصت" میں وہ نہ صرف لیلیٰ روایتی محبوبہ ہی سے رخصت ہوتے ہیں بلکہ اس نظم کو پڑھ کر کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ جدائی خود رومان سے ہے جس کی تسکین اور سرشاری انھیں اپیل نہیں کرتی۔ محبت اور رومان ان کے لئے ایک "ویران ساحل" ہو چکا ہے۔

مرے محبوب جانے دے مجھے اُس پار جانے دے
اکیلا جاؤں گا اور تیر کے مانند جاؤں گا
کبھی اس ساحلِ ویران پر میں پھر نہ آؤں گا (خواب کی بستی)

لیکن یہ ابتدائی ولولہ جلد ختم ہو جاتا ہے۔ شاید ہزیمت اور پسپائی اُنھیں منہ پھاڑے ہوئے نظر آتی ہے اُن کا احساس اور گہرا ہو جاتا ہے جس کا مکمل اظہار ہمیں اُن کے مشہور سانیٹ "انسان" میں ملتا ہے۔

الٰہی تیری دُنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں
غریبوں، جاہلوں، مُردوں کی بیماروں کی دُنیا ہے
یہ دُنیا بے کسوں کی اور لاچاروں کی دُنیا ہے

ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں
ہماری زندگی اک داستاں ہے ناتوانی کی

آخری دو مصرعوں کی قنوطیت اور مایوسی خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔

کسی سے دور یہ اندوہِ پنہاں ہو نہیں سکتا
خدا سے یہ علاجِ دردِ انساں ہو نہیں سکتا

اس شدید مایوسی کے بعد اُن کی روح پر گویا "سکوت مرگ" مسلّط ہو جاتا ہے۔ وہ اپنا غم بھولنا چاہتے ہیں مگر کسی طرح بھی تسکین نہیں ہوتی۔ پھر اُن کے دل میں یہ خواہش کروٹیں لیتی ہے کہ وہ چھپ کر ایک گُناہ کر لیتے۔ بالآخر اس تلخی احساس سے وہ قرار حاصل کر لیتے ہیں اور اپنے "عذابِ علیم" سے نجات حاصل کرنے کے لئے وہ جنسی تعیش، رقص اور شراب کا سہارا ڈھونڈتے ہیں جس کا اظہار "طلسم جاوداں" "ہونٹوں کا لمس" "اتفاقات" "دریچے کے قریب" "رقص" اور "شرابی" میں ہے، راشد کے لئے

غم کا بحرِ بیکراں ہے یہ جہاں
میری محبوبہ کا جسم اک ناؤ ہے
سطحِ شور انگیز پر اس کی رواں
ایک ساحل ایک انجانے جزیرے کی طرف
اس کو آہستہ لئے جاتا ہوں میں

لیکن جنسی تعیش اور اس کی گرانباری جس کا ذکر راشد کی نظموں میں جا بجا ہے انھیں اس سکوت سے آشنا نہیں کرتی جس کے وہ متلاشی ہیں اور

بے کراں رات کے سنّاٹے میں

- - - - - - - -

ایک لمحے کے لئے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں ....

زمستان کی حسین رات میں ایک خیال انھیں چونکا دیتا ہے

زندگی تیرے لیے رس بھرے خوابوں کا ہجوم
زندگی میرے لئے کاوشِ بیداری ہے

اور آخر میں محبوبہ کے ساتھ دریچہ کے قریب کھڑے ہو کر وہ نہیں بھولتے کہ

ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیرِ افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں

صرف جنسی تعیش ہی نہیں بلکہ رقص کرتے ہوئے بھی وہی بے بسی اور لاچاری کے جہنمی مناظر ان کی نظروں کے سامنے ہیں جن کا اظہار ابتدائی نظموں میں ہے۔ وہ اپنی ہم رقص سے التجائیں کرتے ہیں کہ وہ انھیں تھام لے کیونکہ وہ زندگی کی تلخیوں سے بھاگ کر آئے ہیں اور رقص کرتے ہوئے وہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ سر گرمیاں سے غم کو روندتے جاتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ "کلفتوں میں سنگریزہ ایک بھی رہنے نہ پائے" لیکن زندگی ان کے لئے ایک خونی بھیڑئے سے کم نہیں اور یہ احساس بھی اُن کے دل میں کھٹکتا ہے،

" جانتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں
تجھ سے ملنے کا پھر امکاں بھی نہیں"

اور اسی طرح شراب کے نشے میں چور ہو کر بھی وہ ناتوانوں اور بیکسوں کا لہو فراموش نہیں کر سکتے، بہرحال جنسی تعیش رقص اور شراب میں سکون نہ پا کر وہ انتقام پر آمادہ ہو جاتے ہیں لیکن وہ کسی بے بس قوم کے مجبور و لاچار فرد ہیں۔ ترکِ موالات اور تحریکِ خلافت کی شکست دیکھ چکے ہیں اس لئے وہ اپنے حکمرانوں کی قوم سے ایک ایسا ہی انتقام لیتے ہیں جو ایک مجبور و بے بس لے سکتا ہے۔ بغاوت سول وار اور انقلاب اگر ناممکن سہی تو کم از کم یہ تو ممکن تھا کہ وہ ایک انگریز عورت کو گناہ میں آلودہ کر کے اپنی نفرت اور کراہیت کو تسکین دے سکیں۔ اسی لئے اُس عورت کا نہ

انھیں چہرہ یاد ہے اور نہ خد و خال بھر بھی لیکن برہنہ جسم یاد ہے اور اس برہنہ جسم سے وہ اپنے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام لیتے ہیں لیکن شاید اس سے بھی تسلی نہیں ہوتی۔ زندگی کے آدرش اور اس کی ٹھوس حقیقتوں میں جو خلیج حائل ہے وہ ہر لمحہ بڑھتی جاتی ہے اور ہیملٹ کی زندگی کی طرح اس کا علاج بھی صرف موت اور خودکشی ہے۔

میراجی دوسرے باغی شاعر ہیں اور اس تصادم اور کشمکش کی پیداوار ہیں جو ہماری آزادی اور سماجی و اخلاقی پابندیوں میں ہے۔ ایک طرف سماج اور اس کے وہ اخلاقی قوانین اور بندھن ہیں اور دوسری طرف مغربی تعلیم سے بڑھتی ہوئی انفرادیت اور انفرادی آزادی کی خواہش ہے۔ سماج اٹل اور مستحکم، فرد مجبور اور بے بس، لیکن پھر بھی یہ کشمکش جاری ہے۔ باغی فرد اس سماج کو ذرہ ذرہ کر کے بکھیر دینا چاہتا ہے جو اس کے نزدیک مفلوج اور اندھی ہے اور دوسری طرف سماج کے علمبردار ان باغیوں کی سرکوبی میں سرگرداں نظر آتے ہیں اور ہر قسم کی "مداوا" کی "فرقت" میں اپنا دماغی سکون اور توازن کھو بیٹھے ہیں۔

لیکن ہندوستانی سماج میں جس چیز پر پابندی سب سے زیادہ ہے وہ ہمارے جنسی تعلقات ہیں میراجی اُس کی ردِ عمل ہیں۔ خود اُن کا کہنا ہے کہ "جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار گذرتی ہے اس لئے ردِ عمل کے طور پر میں دُنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینہ میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جو میرا آدرش ہے" جنس کی تحریک میراجی کے کہنے کے مطابق داخلی ہے کیونکہ انھوں نے "ایک ہی بار مشرقی ہندوستان کی ایک عشرت انگیز مورتی کی طرف توجہ کی اور ہزیمت کا منہ دیکھا" اور "جس نے مجھے اپنا نام دیا اور اپنا کام سمجھایا اور

میں نے دیکھا کہ میں ایک شاعر ہوں" جنسی محرومی میراجی کے یہاں داخلی بھی ہے اور خارجی بھی اور اس کا ردِ عمل ان کی ابتدائی نظموں میں صاف جھلکتا ہے۔

جو بات ہو دل کی آنکھوں کی
تم اس کو ہوس کیوں کہتے ہو
جتنی بھی جہاں ہو جلوہ گری اُس سے دل کو گرمانے دو

اُن کے لئے حسن اور اُس کی "نمائش جاری ہے"۔ اور وہ اس جھلک کو چھپلتی نظر سے دیکھ کر جی بھر لینا چاہتے ہیں۔ اُن کے نزدیک، وہ داد جو ایک لمحے کی ہو وہ بھی داد کہلانے کی مستحق ہے کیونکہ

ہے چاند فلک پر اک لمحہ
اور اک لمحہ یہ ستارے ہیں
اور عمر کا عرصہ بھی سوچو اک لمحہ ہے

حُسن کی جلوہ گری اور اس کی پرستش اُن کے دل میں جنسی خواہشات کو ابھارتی ہے۔ وہ ناچتی ہوئی دیوداسی کو "پتھریلے کھمبے کے پیچھے چھپ کر" اپنی للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں۔ دیوداسی کے رقص سے بہک کر اُن کی نظریں انگیا کے ان سلوٹوں پر پڑتی ہیں جسے دیکھ کر ان کے دل میں زور کی دھڑکن ہوتی ہے سانس تیزی سے چلتا ہے اور ان کے ذہن کی ہر اک رگ تھرکنے لگتی ہے۔ وہ اس وقت کے منتظر رہتے ہیں جب پتھریلے اونچے کھمبوں کے سائے دیوداسی سے لپٹ جائیں۔ جنسی خواہشات کا یہ تصور ان کی نظم "دیوداسی اور پجاری" میں موجود ہے، لیکن بیان میں بیباکی نہیں۔ صرف اشاریت ہے۔ اسی عجیب خواہش کی تکرار "کھنڈر" میں بھی ہے جہاں ان کے من کا بالک انوکھا لاڈلا بن جاتا ہے اور کھیلنے کو چندرماں مانگتا ہے۔

لیکن "دکھ دل کا دارو" میں اظہار واضح اور بیباک ہے، حُسن کا

جنسیاتی پہلوان کے سامنے عریاں نظر آتا ہے اور وہ ان سفید بازوؤں کے پرستار نظر آتے ہیں جس کے تصور ہی سے زبان حظ اٹھائے اور ان کے دل میں اچھوتے اور عجیب جذبے ابھرتے ہیں۔

کہ ایک خنجر
اُتار دوں میں چھپا چھپا کر
سفید مرمر سے مخملیں جسم کی رگوں میں
اور ایک بے لبس حسین پیکر
مچل مچل کر تڑپ رہا ہوں

اس اشاریت میں میراجی اپنے خفتہ آرزوؤں کی تکمیل چاہتے ہیں اس نظم کے بعد میراجی اپنی خواہشات کا بیباکانہ اظہار کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک محبوب کا کوئی اور مصرف نہیں بجز اس کے کہ

آج رات
میرا دل
چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو
اور سوئیں ساتھ ساتھ

کچھ اسی قسم کے خیالات "کیف حیات" "سنجوگ" "اغوا" "محبت" "سرگوشیاں" "سنگِ آستاں" "سرسراہٹ" "محرومی" "دھوبی کا گھاٹ" "عکس کی حرکت" "افتاد" "بعد کی اڑان" وغیرہ میں بھی ملتے ہیں۔

جس سماج میں جنسی تعلقات پر پابندی ضرورت سے زیادہ ہوتی ہے اُس میں گھٹی ہوئی خواہشات بے راہ روی اختیار کر لیتی ہیں اور وہ صورتیں زیادہ شرمناک اور خطرناک ہوتی ہیں۔ افسانوی ادب میں ایسی گھٹن اور بے راہ روی کا اظہار عصمت شاہد لطیف کے "لحاف" اور محمد حسن عسکری کے "پھسلن" میں ہے۔ میراجی نے بھی سماج کے ایک جیتے

جاگتے ہوئے فرد کی حیثیت سے اس خامی کو محسوس کیا۔ ان کی نظم "لب جوئبارے" اسی کی طرف اشارہ ہے۔ لیکن اس نظم میں بیان اتنا دلکش اور اشاریت اتنی گہری ہے کہ بہت کم قاری صحیح طور پر اس کو سمجھ سکتے ہیں اور اکثر و بیشتر قاری اس کی سطحی رنگینیوں میں کھو کر گزر جاتے ہیں۔

آخر میں یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ میراجی کا موضوعِ سخن جنس کے سوا کچھ بھی نہیں ہے۔ اُن کی شاعری میں اور بہت سے مشاہدات ایسے ہیں جو موجودہ تمدن سے لئے گئے ہیں۔ "کلرک کا نغمۂ محبت" "جہالت" اور "ابوالہول" وغیرہ اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ جنسی خواہشات کے اظہار میں بھی بعض جگہ ہمیں "ترغیب کی بجائے" "منفیت" کا احساس ہوتا ہے، جس کی مثال ان کی نظم "اونچا مکان" ہے۔

سلام اس باغی گروپ کے آخری شاعر ہیں اور اس دائرہ کی تکمیل ہیں جو موضوعِ سخن اور تکنیک کے اعتبار سے نیا اور انوکھا ہے۔ سلام کے خیالات راشد اور میراجی کی طرح ابتدا ہی سے پختہ نظر نہیں آتے اور ان کی ابتدائی نظموں میں ایک بھٹکتی ہوئی کیفیت اور ایک نئے شاہراہ کا تجسس ہے۔ ابتدائی نظموں میں وہی فرسودہ اور پامال حسن و عشق، وصل و فراق، گل و بلبل کی داستان ہے۔ لیکن ان نظموں اور غزلوں کو پڑھتے ہوئے وہ کھٹک محسوس ہوتی ہے جس نے آگے چل کر سلام کی شاعری کو وسعت فکر اور فنکارانہ اندازِ بیان دیا۔ جس نے سلام کی شاعری میں اپنے گرد و پیش سے ہم آہنگی اور گیرائی پیدا کی۔

یوں تو سلام میں بہ یک وقت بہت سے دماغی اوہام ملتے ہیں لیکن ان کے بعد کی نظموں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک شدید احساسِ کمتری کے شکار ہیں۔ یہ احساسِ کمتری اُن کی نظموں میں یوں تو نت نئے نقوش میں ابھرتی ہے لیکن سب سے زیادہ نمایاں اقتصادی احساسِ کمتری ہے اور یہ کمتری

دراصل اُس ناداری، مفلسی اور بے کاری کا عکس ہے جو ہماری سوسائٹی میں روز بروز بڑھ رہی ہے۔ سیاسی بیداری کے ساتھ عوام میں اپنی اقتصادی پستی کا احساس بھی لازمی تھا اور اُس کے ساتھ ایک "تعمیر نو" کی حسرت ایک کوشش پرواز جو ہمیں اس اقتصادی بددلی اور افسردگی سے نکال سکے۔ سلام کے بعد کی شاعری اسی کشمکش کی تخلیق کردہ ہے۔ یا کم از کم یہی وہ احساس ہے جس نے ان کی آواز میں اعتماد اور اُنکے فن پر اعتبار پیدا کیا۔ ابتدائی زمانے میں ان کی شخصیت روایات میں گھٹ کر رہ جاتی ہے۔ لیکن رفتہ رفتہ شاید خیالات کی پختگی کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت بھی اُبھرتی ہے۔ اور اُن کو جیسے کھوئی ہوئی راہ مل جاتی ہے اور اسی لئے میں صرف اُس سلام کے متعلق کچھ کہوں گا جو "وسعتیں" میں ہیں۔

موضوع کے اعتبار سے سلام کو اس کا احساس ہے کہ ان کو ایک ایسی نظم لکھنی ہے۔

کہ جس میں لذّت رومان و موسیقی تو ہو لیکن
حیات و وقت کے کچھ اور نظارے بھی پنہاں ہیں

اور

عروس زندگی پر پھول برساتی تو ہو لیکن
حیاتِ نو کی خاطر جنگ کی جرأت بھی کرتی ہو

اس لحاظ سے ان کی یہ نظم "مجھے وہ نظم لکھنی ہے" کافی اہم ہے۔ حیاتِ نو کی حسرت کے ساتھ ان کو یہ بھی یقین ہے کہ عہد حاضر کا نظام کچھ پائدار نہیں اور "دنیا ایک انگڑائی لیگی" عہد حاضر کا شیرازہ بکھر جائے گا۔

"چاند ستارے ٹوٹ پڑیں گے
آتش پارے ٹوٹ پڑیں گے
جلتی سانسیں رقص کریں گی

اس کی خاکستر سے ایک عہدِ نو کی تعمیر ہوگی۔ لیکن یہ یقین زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا اور اس پر فکر مند مایوسی کا غبار چھا جاتا ہے جس کا اظہار ان کی نظم "بکھری ہوئی پتیاں" میں ہے۔

مدّت سے ایک فکر ہے صدیوں سے کوششیں
لیکن ہوئیں نہ آجتک افسوس کامیاب
یعنی ابھی ہر ایک تغیر، ہر انقلاب
کھاتا رہا ہے چار قدم چل کے ٹھوکریں

اور شاید اسی فکر مند مایوسی سے اُن کو ہر طرف چھائی ہوئی غربت کا شدید احساس ہوتا ہے اور اس سے ملی جلی اس لاتوجہی کا بھی جو غریب طبقہ کی طرف سے سرمایہ داروں میں نمایاں طور پر موجود ہے "خاموش رہو" ان کی سادہ اور شاید گمنام نظم ہے۔ مگر اپنے اس تجربہ کو سلام جس انداز سے اس نظم میں بیان کرتے ہیں وہ نہایت اچھوتا ہے۔

لاچار ہوں دُکھیا ہوں بابو
دو روز سے بھوکا ہوں بابو
"خاموش رہو"
کیا چھوت ہے بابا جانے دو
مندر میں پھول چڑھانے دو
"خاموش رہو"

اس اجتماعی افلاس اور ذلت کا احساس "سڑک بن رہی ہے" "سیاح سے" اور "قلی" میں ملتا ہے۔ ان نظموں میں ایک ٹیس اور چبھن ہے کیونکہ غربت کے احساس کے ساتھ سلام یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ نچلے طبقے کے لوگوں میں سالہا سال کی ناداری نے ان کی غیرت اور حمیت کو بھی کچل دیا ہے اور وہ شرمناک حد تک بُزدل ہو چکے ہیں جن میں اپنے جائز حقوق مانگنے کی بھی جرأت باقی نہیں۔

کچھ اسی قسم کا احساس "ڈرائنگ روم" میں بھی ملتا ہے۔ پیسوں کی حاجتمند مزدور عورت اپنا جسم تک بیچنے پر مجبور ہو جاتی ہے اور ڈرائنگ روم میں آکر ان چیزوں کو حیرت سے دیکھتی ہے جو اسے خود نصیب نہیں۔ مسہری، بجلی، کوچ، ریڈیو، تصویریں سبھی کچھ اس کے لئے نئی ہیں۔ وہ للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتی ہے اور "ہر چیز کی بابت پوچھتی ہے" شاعر نہایت معنی خیز انداز میں صرف دو چیزوں کے متعلق بتاتا ہے۔

ہاں اس پر رات کو سونے سے میٹھی میٹھی نیند آتی ہے
ہاں اس کو دبانے سے بجلی کی روشنی گل ہو جاتی ہے

اور پھر اُس عورت کو بھاگ جانے کا حکم دیتا ہے کیونکہ اس عورت کیلئے پیسوں کی حاجت ہی محبت سے زیادہ اہم ہونی چاہیئے۔ شاعر اس نازک احساس کے میلے آنچل میں چھپ جاتا ہے جس میں شاید پشیمانی بھی ہے "پیتل کا سانپ" اور "منگی برج" میں بھی افلاس زدہ عورتوں کی عصمت فروشی کا ذکر ہے۔ اُن بوسوں کی داستان ہے جو سونے چاندی کے سکوں کے عوض بکتے ہیں۔ "محدود سرخیاں" "ٹوٹا ہوا ریکٹ" "ہاجرہ سے" اور "مجھ کو آپ سے شکوہ ہے" میں شاعر کو اپنی غربت کا احساس ملتا ہے۔

یہ شمع، یہ تخت، یہ جاڑے میں سب گھر والوں کی یکجائی
کچھ دور انگیٹھی سے میری یہ سوچ یہ پھیکی تنہائی

یا

میں بھی اک دولت والا ہوں۔ آپ نے شاید سمجھا تھا
میں بھی نازوں کا پالا ہوں آپ کو شاید دھوکا تھا
آپ نے یہ سب سمجھا مجھ کو اور مجھے مانوس کیا
اب جب میری حالت دیکھی دل توڑا مایوس کیا

مجھ کو آپ سے شکوہ ہے

لیکن سلام کے مجموعے میں نظموں کا ایک گروپ ایسا بھی ہے جہاں وہ صرف فن کار ہیں اور ان کا مجموعہ پڑھتے وقت کچھ یہی محسوس ہوتا ہے کہ موجودہ سیاسی تمدن کے ایک بد نما پہلو کی تلخی احساس کے ساتھ سلام کی نظر حُسن اور خوبصورتی پر بھی پڑتی ہے۔ وہ اس حُسن سے نا آشنا نہیں جو آنکھوں سے برستی ہوئی کلیوں اور پھوار، جھلملاتے ستاروں، ڈوبتے ہوئے سورج، اُداس شفق اور گھنی پلکوں کی چھاؤں میں ہے۔ اس حُسن کا اظہار "آنکھیں" "ایک عورت" "جنگل کا ناچ" "نغمۂ خواب" "بال روڈ" "پلکوں کی چھاؤں" اور "سات رنگ" وغیرہ میں ہے۔ حالانکہ ان نظموں میں مضمون اور عنوان بہت کچھ روایتی ہے مگر وہ زاوے جن سے سلام نے انھیں دیکھا اور محسوس کیا ہے وہ نئے اور اچھوتے ہیں۔ ان نظموں میں جو نظم خاص طور پر قابلِ ذکر ہے وہ "جنگل کا ناچ" ہے، موضوع ایک جنگلی حسینہ ہے جو ایک جوان شام کو کھلی ہوئی چاندنی میں رقص کرتی ہے۔

جنگلی لباس میں ایک پیکرِ گداز
چل رہا ہے جھاڑیوں میں سانپ جھوم جھوم کر
اُڑ رہا ہے مور اپنے بال چوم چوم کر
جھیل مانگنے لگی شام کی ہوا سے ساز
ایک بار۔ تین بار
دست صندلی اُٹھے۔ پاؤں لہر کھا گئے
جسم نازکے شرار
جھیل کے کنارے مست ہو کے ناچنے لگے

اس نظم کو پڑھتے ہوئے نہ صرف بجتے ہوئے گھنگھروؤں کا احساس ہوتا ہے بلکہ اس میں ہاتھ پاؤں اور سارے جسم کی لہراتی بل کھاتی ہوئی کیفیت بھی ہے۔ اس کے علاوہ جو چیز قاری کے تخیل کو اُکساتی ہے وہ شاعر

کی لطیف مصوری ہے جنگلی لباس میں ملبوس حسینہ کے حُسن کو واضح کرنے کے لئے شاعر تلازم سے کام لیتا ہے۔ اُس "پیکرِ گداز" کو دیکھ کر شاعر کو محسوس ہوتا ہے کہ جیسے جھاڑیوں میں سانپ جھوم جھوم کے چل رہا ہو۔ یا طاؤس اپنے بال و پر چوم چوم کر رقص کر رہا ہو۔ اور پھر دستِ صندلی اٹھتے ہیں اور بار بار اٹھتے ہیں اور رقص شروع ہو جاتا ہے۔ رقاصہ پھول توڑ توڑ کر مورتی پر نچھاور کرتی ہے، شاید کوئی اساطیری رقص ہے لیکن جس اختصار اور خوبصورتی کے ساتھ سلام اس ناچتی ہوئی حسینہ کے مختلف اندازِ کو اُجاگر کرتے ہیں وہ اُنکی لفظی مصوری کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس نظم کو پڑھتے ہوئے قاری کی نظروں کے سامنے چلتی، پھرتی، ناچتی، تھرکتی، لہراتی، بل کھاتی تصویریں آجاتی ہیں اور اُسے یہی کچھ محسوس ہوتا ہے کہ رقص اس کی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے اور یہ سلام کی بڑی فتح ہے۔

اس نظم میں جو اوزان استعمال کئے گئے ہیں اُن میں بھی ایک "رواں دواں" سی کیفیت ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے دورانِ رقص ہی یہ نظم لکھی ہے یا اس نظم کو اُس رقص کے تال و سُر کے لئے لکھی ہے جس کا ذکر وہ اس میں کرتے ہیں۔ شروع میں رقاصہ بل کھاتی اور لہراتی ہوئی آتی ہے۔ رقص شروع ہوتا ہے رقاصہ کے قدم تیز اٹھنے لگتے ہیں، دستِ صندلی بھی لہرانے لگتے ہیں۔ اسی مناسبت کے ساتھ نظم کے مصرعے چھوٹے ہونا شروع ہو جاتے ہیں۔ رقص تیزی کے ساتھ انتہا تک پہونچنے کے لئے بڑھتا ہے۔ مست ڈھولکوں کی چیخ اور تیز ہو جاتی ہے اور جنگلی حسینہ شعلہ ریز ہو کر دیوانہ وار رقص کرتی ہے۔ یہانتک کہ "بدوہ" کی مورتی مُسکرا اٹھتی ہے، اور اچانک رقص ایک چھناکے کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔ اس اچانک خاتمے کو سلام نے ایک عجیب خوبصورتی سے نبایا ہے۔

اور جیسے چونک کر

رقص بند ہو گیا ۔ کس قدر غرور تھا
کامیاب رقص پر

اس نظم کو پڑھ چکنے کے بعد بھی قاری کے تخیل کے تار دیر تک جھنجھناتے رہتے ہیں۔ گھنگھروؤں کی جھنکار سنائی دیتی رہتی ہے اور دستِ صندلی لہراتے رہتے ہیں۔

اس مختصر سے خاکے کے بعد کم از کم یہ چیز واضح ہو گئی کہ جو پیچیدگیاں ان شعراء کی نظموں کو ناقابلِ فہم بنا دیتی ہیں وہ خود ہماری تہذیب کی لائی ہوئی ہیں کیونکہ شاعر بے حد حساس اور لطیف ادراک کا مالک ہوتا ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش کے اثرات قبول کر لیتا ہے۔ مسٹر ایلیٹ کے خیال کے مطابق ایک عام انسان کا محبت کرنا، اسپنوزا پڑھنا، یا ٹائپ رائٹر کی آواز آنا مختلف تجربے ہیں جن میں کوئی ربط نہیں لیکن یہی چیزیں ایک لطیف ادراک میں گھل مل کر ایک نیا کل بن جاتی ہیں۔ شاعر اپنے تجربے کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرنے کے لئے مختلف فنکارانہ حربوں سے کام لیتا ہے اور ایک مرکزی خیال کو کئی زاویوں سے دیکھتا ہے اور اُسے قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔ بعض اوقات خیالات کی پیچیدگی شاعر کے بیان کو بھی پیچیدہ بنا دیتی ہیں۔ بعض اوقات ایک تصویر مختلف تصویریں سموئے ہوئے ہوتی ہے۔ قاری اگر ذہین نہیں تو وہ یہ نہیں سمجھتا کہ بعض بظاہر مختلف چیزوں میں ایک خفیہ ربط بھی ہے جو شاعر کے بیان کو اور لطیف بنا دیتا ہے۔ اگر قاری اسے سمجھ سکتا ہے تو وہ ایک دماغی لذّت محسوس کرتا ہے۔ اگر نہیں سمجھتا تو وہ یہی خیال کرتا ہے کہ جدید اردو شاعری ناقابلِ فہم ہے۔

لیکن کیا یہ پیچیدگی ادب اور خصوصاً شاعری میں مستحسن ہے؟ اس سوال کے جواب میں ایک اور سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ کیا ہمارے سماج، معاشرے اور تہذیب کی پیچیدگی مستحسن ہے؟ اگر ہمارا نظام معاشرت ہی کثیف ہے

تو ہم کیوں اُس سے فرار کی تمنّا کریں۔ کیوں نہ ہم اس کثافت اور الجھاؤ کو دیکھیں اور محسوس کریں جس طرح ہمارے یہ باغی شعراء کرتے ہیں۔ یا اگر ہم خود محسوس نہیں کرتے تو ہمیں یہ بھی کہنے کا حق نہیں کہ اُردو شاعری کی یہ جدید شاخ کسی طرح بھی قابل قدر نہیں۔ ان باغی شعراء میں بھی حُسن کا شعور ہے۔ وہ بھی خوبصورتی سے متاثر ہوتے ہیں۔

کوئی چھینے لئے جاتا ہے ستاروں کی چمک
کوئی مسموم کئے دیتا ہے شعلوں کی لپک

شاعری میں اپنے گرد و پیش کا شعور فی زمانہ ایک لازمی امر ہے۔ وہ حساس فرد کی حیثیت سے اپنی آنکھیں زندگی کی تلخ اور تکلیف دہ حقیقتوں سے بند نہیں کر سکتا اور نہ خود کو ایک بلند مینار میں محبوس کر سکتا ہے جہاں وہ خارجی اثرات سے محفوظ رہے اور براؤننگ کی طرح الاپے کہ خدا اپنے آسمان میں ہے اور دنیا کا نظام ٹھیک ہے۔ ان باغی شعراء میں براؤننگ کی طرح نہ خدا میں پختہ عقیدہ ہے اور نہ وہ معصوم رجائیت ہے۔ ان کے لئے برسرِ اقتدار دنیا ایک ویرانہ ہے۔ ان کو معلوم ہے کہ مشرق کا خدا کوئی نہیں، اور اگر ہے تو بیکار محض ہے جس کا انسان کی انفرادی یا اجتماعی زندگی سے کوئی تعلق نہیں۔ اسی لئے وہ زندگی کے رنج و الم، زندگی کی پیچیدگی اور الجھاؤ کو زیادہ شدت کے ساتھ محسوس کرتے ہیں اور اگر اُسی کا عکس ان کی شاعری میں بھی ہے تو اس میں شاعر یا فنکار کا کیا قصور۔

اُردو شاعری کے لئے یہ بھی کہنا کچھ قبل از وقت نہیں کہ بقول Yeats "شاعری پوشیدہ زندگی کا ایک انکشاف ہے"۔ حالانکہ اردو کے زیادہ تر نقاد ابھی آرنلڈ کے اُس ابتدائی مقولے کو بھی ماننے میں تامل برتتے ہیں کہ ادب زندگی کی ایک تنقید ہے۔ لیکن حقیقتاً اردو شاعری لوگوں کی توقعات کے خلاف بہت کچھ آگے نکل چکی ہے۔ خصوصاً ان باغی شعراء کی نظموں کو پڑھ کر

یہی محسوس ہوتا ہے کہ ان کا نظریۂ تنقید صحیح ہے۔ یہ جو کچھ لکھتے ہیں وہ ضمنی طریقے سے زندگی کی تنقید ہے لیکن دراصل ان کی شاعری خود شاعر کی شخصیت کا اظہار ہے۔ میراجی اپنی شخصیت میں سب سے زیادہ گرفتار ہیں اور حالانکہ کہیں کہیں وہ موجودہ سیاسی اور معاشرتی نظام پر سرسری نگاہ ڈالتے ہیں مگر اپنی بیشتر نظموں کے مرکز میراجی خود ہیں۔ اور ان کی زیادہ تر نظمیں انھیں کے گرد گھومتی ہیں۔

(۲)

تکنیک

جس طرح یہ باغی شعراء موضوع کے اعتبار سے ناقابلِ فہم حد تک نئے ہیں اسی طرح ان کی شاعری کی تکنیک بھی پریشان کُن حد تک جدید ہے۔ ان سے پہلے اُردو شاعری میں بلینک ورس تک بھی رائج نہیں تھی اسی لئے اوسط قاری نہ صرف ان کی تکنیک کو ناقابل اعتبار سمجھتا ہے بلکہ شعر و شاعری کے لئے ناجائز قرار دیتا ہے اور عام اردو اس کا اوسط قاری ہیں یہ بات بالکل قدرتی ہے۔ انگریزی شاعری میں بلینک ورس بھی پہلے سے موجود تھی۔ ابہام بھی سترھویں صدی کے اُن چند شعراء میں کثرت سے ہے جن کو ڈاکٹر جانسن نے غلطی سے الہیاتی شعراء کہہ دیا تھا اور جو اب بھی اسی نام سے یاد کئے جاتے ہیں لیکن موجودہ دور کی اشاریت Symbolism اور اعلیٰ حقیقت نگاری Surrealism کی تحریکوں کے خلاف جو تنقیدیں ہوئیں اور ہو رہی ہیں وہ کون نہیں جانتا۔

صدیوں سے ہم ایک ہی قسم کی شاعری پڑھتے آئے ہیں۔ ایک ہی طرزِ بیان کو شعر و شاعری سمجھا اور جب کبھی ہم شاعری کی کسی صنف کو ناقدانہ طور پر جانچنے بیٹھے تو صرف انھیں قدروں کی مدد سے خود ہمارے ہی وضع کردہ تھے

اسی لئے جب اوسط قاری جدید اُردو شاعری پڑھتا ہے تو اُسے ان تمام قدروں کی بنیادیں ہلتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ وہ انفرادی طور پر چاہے کسی نظم سے متاثر ہو لیکن وہ یہ نہیں دیکھ سکتا کہ اس کی وہ تمام قدریں خاک میں مل جائیں جو ورثہ میں اس کو ملی ہیں اور وہ از سرِ نو ایک نیا نظریہ قائم کرکے اور ایک نئے زاوئے سے زندگی اور ادب کے دشوار مسئلوں اور معموں کو دیکھے اور پرکھے۔ مستقبل کا تذبذب اور نا استواری اس کی اس قسم کی جسارت کو بڑھنے سے روک دیتی ہے۔ وہ گھبرا کر ماضی کے شعراء اور ماضی کی قدروں میں پناہ لیتا ہے اور صرف یہ کہنے پر اکتفا کرتا ہے کہ جدید شاعری مہمل ہے۔ اس قسم کی مثالیں دنیا کے ہر ادب میں ملتی ہیں۔ ہر نئی ادبی تحریک کا خیر مقدم عموماً کچھ اسی طرح ہوتا ہے۔ جدید اردو شاعری کے خلاف جو کچھ لکھا جا چکا ہے یا لکھا جا رہا ہے وہ اسی انسانی فطرت کی کمزوری کے مطابق ہے۔

لیکن شاعر اور فنکار کا وجود نقّاد سے پہلے تھا۔ جس طرح زبان پہلے وجود میں آئی اور قواعد بعد میں بنائے گئے اور جس طرح بدلتے ہوئے ماحول کے ساتھ ساتھ ہمارے خیالات، اخلاق اور معاشرے وغیرہ میں تبدیلیاں ہوتی رہیں۔ اسی طرح ہمارے ادبی رجحانات بھی بدلتے گئے اور اب جب ہماری اردو شاعری ایک نئے رنگ و روپ میں نمودار ہوئی ہے یہ بہت کچھ نامناسب ہے اگر ہم اُسے انھیں تنقیدی اصولوں اور قدروں سے جانچیں جو ہماری گذشتہ کئی صدیوں کی شاعری کے لئے تھیں۔ یہ بھی کسی حد تک صحیح ہے کہ جدید شاعری میں کچھ نقائص بھی ہیں، لیکن انتہا پسندی ہر ردِ عمل کی خصوصیت ہوتی ہے اور ہماری جدید اردو شاعری بھی اس سے خالی نہیں، دیکھنا یہ ہے کہ اس کے محاسن کیا ہیں اور اس کی بھی کوشش کرنی چاہئیے کہ ہمارے تنقیدی اصولوں اور قدروں میں اور وسعت پیدا ہو، تنگ نظری خواہ کسی معاملے میں بھی ہو ترقی کی راہیں مسدود کر دیتی ہے، خصوصاً ادب میں اس سے مہلک کوئی اور اثر نہیں۔

اس کا اعتراف تو جدید شاعری کے سخت ترین ناقدین بھی کرتے ہیں کہ راشد کا بلینک ورس اردو شاعری کی باب میں ایک قابل قدر اور مفید اضافہ ہے۔ میراجی میں ہندی کویتا کے اوزان کی دلکشی، سلام کی شاعری میں ڈرامائی انداز اور ڈرامائی خود کلامی کی بھی وہی قدر و قیمت ہے۔ مخالف ناقدین اس سے بھی انحراف نہیں کر سکتے کہ نئی تشبیہیں، نئے استعارے اور نئی ترکیبیں جو یہ باغی شعراء اپنے ساتھ لائے وہ بھی گنجہائے گرانمایہ سے کم نہیں اس لئے ان ابتدائی چیزوں سے قطع نظر میں تکنیک کے ان نکات پر کچھ کہوں گا جو میں نے جدید اردو شاعری کو پڑھتے ہوئے محسوس کیا ہے۔

اس مضمون کے ابتدائی حصے میں میں نے کہا ہے کہ ان باغی شعراء کو پڑھتے ہوئے بعض اوقات یا تو قاری سب کچھ سمجھ جاتا ہے یا کچھ بھی نہیں سمجھتا۔ کبھی کبھی خیالات کی پیچیدگی سے مطلب کئی مرتبہ پڑھنے پر بھی صاف نہیں ہوتا اور کبھی صرف ایک لفظ اور فقرے سے سارا مطلب پھوٹ پڑتا ہے یا explode ہو جاتا ہے اور یہ مطلب اُس مطلب سے بالکل مختلف ہوتا ہے جو ہم نظم کے آخری ٹکڑے تک پہونچنے سے پہلے سمجھے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس کی ایک عمدہ مثال ایلیٹ کی نظم "پروفراک" میں ملتی ہے۔ نظم کو شروع کرنے کے بعد پروفراک اپنی شخصیت کا اچھا اثر ڈالتا ہے اور ایک سنجیدہ انسان معلوم ہوتا ہے اور یہ مصنوعی اثر اس وقت تک قائم رہتا ہے جب تک ہم اس مصرعے پر نہیں پہونچتے۔

I have measured my life with coffee spoons

اس مصرعے سے پروفراک کی ساری کھوکھلی اور بیکار زندگی سرعت کے ساتھ قاری کی نظروں کے سامنے گھوم جاتی ہے۔ اس صنعت کی ایک آسان مثال میراجی کی نظم "بلندیاں" ہے۔

دیکھ انسانوں کی طاقت کا ظہور
اک سکونِ آہنی ہمدم ہے میرا اور میں

روزنِ دیوار سے
دیکھتا ہوں کوچہ و بازار میں
سوچتا ہوں عرصہ انجم کے باشندے تمام
دل میں کہتے ہوں گے ...... ہیچ

نظم شروع کرتے وقت قاری محسوس کرتا ہے کہ شاعر کا جذبہ خواہ داخلی ہو یا خارجی لیکن وہ موجودہ دور کے نظام آہنی سے مطمئن ہے، اس کا رفیق بھی اس کے لئے ایک "سکون آہنی" ہے اور وہ مکان کی بلندیوں سے کوچہ و بازار پر ایک ملتفت نگاہ ڈالتا ہے۔ اسے مکان کی بلندیاں انسان کے جذبہ تعمیر، سرخروئی اور اولوالعزمی کا عکس معلوم ہوتی ہیں۔ اندھیری رات میں وہ بجلی کے روشن قمقموں سے ایک فاتحانہ مسرت محسوس کرتا ہے اور انھیں خیالات کے ساتھ قاری نظم کے آخری حصے پر پہونچتا ہے۔

سوچتا ہوں عرصہ انجم کے باشندے تمام
دل میں کہتے ہوں گے .... ہیچ

آخری لفظ "ہیچ" کچھ ایسا ہے جیسے بجلی کا بٹن دبا دیا جائے اور تاریکی روشنی میں بدل جائے۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ اس نے جو کچھ سمجھا تھا وہ غلط ہے۔ وہ نظم دوبارہ پڑھتا ہے لیکن انھیں الفاظ سے ایک نئے مطلب کی شعاعیں پھوٹ نکلتی ہیں۔ دراصل یہ نظم شاعر کی طمانیت، سکون اور مسرت کا اظہار نہیں کرتی شاعر کا آدرش ستاروں سے بھی بلند ہے اور اس کے لئے یہ نظام، یہ انسانی جذبہ تعمیر، سرخروئی اور اولوالعزمی حقیر اور ہیچ ہے۔ اس بنیادی خیال کے آتے ہی نظم میں ہلکی ہلکی طنز جھلکتی ہوئی نظر آتی ہے۔ "سکون آہنی"؟ قاری کو کھٹکتا ہے۔ سکون تو ایک نرم، لطیف اور گداز سی کیفیت جس میں غنودگی کا نشہ ہے اس کو آہن سے کیا کام۔ مطلب صاف ہو جاتا ہے۔ سکونِ آہنی سے شاعر کا مطلب یہ ہے کہ اس بظاہر سکون میں جو اس کا محبوب اسے بخشتا ہے شاعر کو سکون نہیں بلکہ

اور اذیت ہے۔ قاری پھر ایک فارسی ترکیب پر الجھتا ہے جواب اسے ثقیل لگتی ہے "درخشاں چشمہائے دیو تہذیبِ جدید" مکان کے لئے دیو اور بجلی کے بلبوں کے لئے "چشمہائے درخشاں" میں قاری نمایاں طور پر طنز و تضحیک محسوس کرتا ہے۔ قاری بالآخر سمجھ جاتا ہے کہ شاعر غیر مطمئن ہے۔ اس نظام آہنی سے، اس تہذیبِ جدید سے، لوگوں کی گرم روی سے، آہن کی سواری کے نمائندوں سے اور یہاں تک کہ اپنی محبوبہ سے بھی۔

اسی طرح راشد کی نظم "انتقام" میں بھی اسی قسم کی صنعت یا فنکاری سے معنوی دھماکا ہوتا ہے۔ ابتدائی حصہ میں قاری غلطی سے یہ سمجھنے لگتا ہے کہ اس نظم میں شاعر کے دماغی تعیش کا اظہار ہے وہ اس نظم کو پڑھ کر جنسی ایکسائٹمنٹ محسوس کرتا ہے۔ ایک برہنہ جسم آتش دان کے پاس، قالین کا فرش، آراستہ سیج، گوشۂ دیوار میں پتھر کے بُت۔ آتش دان میں دہکتے ہوئے انگاروں کا شور، یہ سارے نقوش جو نظم کے پسِ منظر کی تخلیق میں شاعر کام لاتا ہے قاری کے جنسی خواہشات کو اُکساتے ہیں مگر جب وہ آخری مصرعوں پر پہنچتا ہے۔

میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے

تو وہ محسوس کرتا ہے کہ شاعر کچھ اور کہہ گیا۔ جنسی ترغیب کے بجائے منفیت کا احساس ہوتا ہے قاری سمجھنے لگتا ہے کہ شاعر کو فرنگی حسینہ کا خد وخال یاد نہیں۔ اس لئے نہیں کہ شاعر کا حافظہ کمزور ہے بلکہ اس لئے کہ شاعر اُسے خود یاد نہیں رکھنا چاہتا۔ شاعر تو اُس نفرت اور کراہیت سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہتا ہے جو اس کے دل میں حکمرانوں کی قوم سے ہے وہ اپنی قوم کی ہر سیاسی تحریک اور ہر ممکن انقلاب کی تیاری اور بربادی دیکھ چکا ہے

اور وہ اپنی بے بس اور لاچار قوم کی پستی کے انتقام کے لئے بس یہی طریقہ نکالتا ہے۔ اُسے نفرت اُس عورت سے بھی ہے جس سے وہ انتقام لیتا ہے۔ کیونکہ وہ بھی فرنگ قوم کی ایک فرد ہے۔ اس لئے اس کا خدوخال یاد نہیں۔ اُسے صرف وہ برہنہ جسم یاد ہے جس سے وہ اپنی قوم کی تباہی کا انتقام لیتا ہے یہ خیال نظم کی مجموعی تاثیر کو بدل دیتا ہے۔ جنسی ترغیب بے معنی ہو جاتی ہے۔ نظم کا پس منظر اُکسانے کے بجائے اس نفرت کا پتہ دیتا ہے جو شاعر کے دل میں ہے اور اس طرح قاری آخر میں ایک دماغی سکون محسوس کرتا ہے۔

ان شعراء کی تکنیک کی دوسری اہم خصوصیت ان کی بعض نظموں کی صوتی موسیقی اور ہم آہنگی ہے Divine Comedy کے سلسلہ میں Eliot نے ایک جگہ لکھا ہے کہ شاعری سمجھی جانے سے پہلے اثر انداز ہو سکتی ہے یعنی اپنے افسوں کی گہرائی سے قاری کی سماعت کو متاثر کر سکتی ہے کچھ اس قسم کا خیال کولرج کے یہاں بھی ملتا ہے۔ انگریزی شاعری میں اس کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں، لیکن اُردو کی قدیم شاعری میں شاید ہی کہیں مل سکتی ہو، البتہ ان باغی شعراء نے اپنی بعض نظموں میں اپنے تجربے کے کسی پہلو کو بیان کرنے کے لئے مسموع تخیل یا Auditory imagination کا سہارا لیا ہے چنانچہ جب ہم میراجی کی نظم "کیفِ حیات" پڑھتے ہیں

جیون کی ندی رُک جائے رُک جائے جیون کا راگ
رُک جائے تو رُک جائے
رُک جائے تو رُک جائے
رُک جائے تو رُک جائے
جھول رہی ہوں جھول......

تو ان سطروں کی حرکت میں ہم بڑھتے ہوئے جھولے کی پینگوں کی سرسراہٹ محسوس کرتے ہیں، یہ جھولا خوشیوں کا ہے اور جھولنے والی جھولے کی اس

اعصابی لذت اور سکون کے علاوہ کچھ اور محسوس کرنا نہیں چاہتی اور یہ کیفیت ایک مصرعہ کی تکرار اور مخصوص وزن کے استعمال سے پیدا کی جاتی ہے اور یہ اُس کیفیت سے کہیں لطیف اور معنی خیز ہے جو شاعر الفاظ کی مدد سے پیدا کرتا ہے۔
کچھ اسی قسم کی ترکیب میراجی کی دوسری نظم "ناگ سبھا کا ناچ" میں ہے۔

ناگ راج سے ناگ راج سے ملنے جاؤں آج
ناگ راج ساگر میں بیٹھے سر پر پہنے تاج
چندرماں کی کرنیں آئیں بل کھائیں بل کھائیں
ننھے ننھے ہلکے ہلکے میٹھے گیت سنائیں
گاتے گاتے تھکتی جائیں سوئیں سکھ کی نیند
(ناگ سبھا میں) ہلکی ہلکی میٹھی میٹھی نیند
سوئی کرنیں جاگ اٹھیں اور ناچیں سندر ناچ
میرا من بھی ہنستا جائے دیکھ کر ناچ

اس نظم کی بندشیں ناچ کے تال سُر کے مطابق ہیں اور اُسی رعایت سے وزن بھی استعمال کیا گیا ہے۔ سلام کی نظم "جنگل کا ناچ" بھی اس صنعت کی ایک عمدہ مثال ہے راشد کے سانیٹ "ستارے" میں صوتی موسیقیت اُس کے تاثر کو اور گہرا کر دیتی ہے۔

نکل کر جوئے نغمہ خلد زارِ ماہ و انجم سے
فضا کی وسعتوں میں ہے رواں آہستہ آہستہ
یہ سوئے نوحہ آبادِ جہاں آہستہ آہستہ

اس سانیٹ میں ایک تخیلی اور خواب آور کیفیت ہے۔ آہستہ کے تکرار سے رات کی پُرسکون خاموشی اور گہری ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔
اس کے علاوہ ان باغی شعراء کی نظموں میں اشاریت Symbolism بھی ملتی ہے۔ یہ وثوق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ لوگ فرانسیسی اشاری

شعراء سے متاثر ہیں، کیونکہ بیشتر ہندوستانی فرانسیسی زبان نہیں جانتے اور اگر جانتے ہیں تو اس درجہ نہیں کہ براہ راست فرانسیسی ادب سے اثر لے سکیں۔ ہمارے افسانوی ادب پر موپساں کا اثر نمایاں طور پر ملتا ہے لیکن اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ موپساں کے تقریباً سبھی افسانوں کا انگریزی زبان میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ قیاس ہے یہ اثر جدید انگریزی شعراء سے ہمارے ادب میں آیا۔ اشاریت کی ابتداء انگریزی شاعری میں الہیاتی شعراء نے کی جس کا مقصد صرف یہ تھا کہ دو بظاہر مختلف چیزوں میں ایک نکتہ سنج اور تخیلی رشتہ قائم کرکے بیان کو اور زیادہ موثر بنایا جائے اور اسے حاصل کرنے کے لئے انھوں نے غیر متوقع رابطہ سے کام لیا۔ اس قسم کی فنکاری جون ڈن میں بہت نمایاں ہے اور ان کا ایک مصرعہ اکثر مثالاً پیش کیا جاتا ہے۔

A bracelet of bright hair about the bone.

یا اس سے اچھی وہ مثال ہے جب وہ عاشق و محبوب کا مقابلہ لمبا سوں سے کرتے ہیں۔

اس سلسلہ میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی وہ نظم قابلِ ذکر ہے جہاں وہ کہر (fog) کو بلی بنا کر پیش کرتے ہیں۔

ان مثالوں کو ذہن میں رکھ کر اب راشد کے یہاں اسی اشاریت کا استعمال دیکھئے

کر چکا ہوں آج عزمِ آخری
شام سے پہلے ہی کر دیتا تھا میں
چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند

یہ نظم ایک ایسے مایوس فرد کی داستانِ الم ہے جو خودکشی کا عزم آخری کر چکا ہے۔ وہ ارادہ روز کرتا تھا مگر وہ ارادہ کسی نہ کسی سبب سے نامکمل رہ

جاتا تھا اور ہر صبح اسے یہی محسوس ہوتا تھا کہ خودکشی نا ممکن ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح یاجوج ماجوج کی خیالی قوم اپنے قید خانے کی دھات کی دیوار کو نوکِ نسیان سے چاٹ کر کاغذ کی طرح باریک کر دیتی ہے اور وہ سب اسی خوشی میں لوٹ جاتے ہیں کہ صبح وہ قید سے رہا ہو جائیں گے لیکن راتوں رات وہ دیوار پھر اسی طرح آ موجود ہوتی ہے اور قوم کی رہائی کی کوئی صورت پیدا نہیں ہوتی۔ اسی طرح راشد کی نظم کا ہیرو بھی قیدِ حیات سے رہائی چاہتا ہے مگر مجبوریاں اور ارادے کی کمزوری اُس کی راہ میں حائل رہتی ہے۔

میراجی کے خیال کے مطابق اگر اس نظم کا ہیرو ایک کلرک ہے جو اپنی ملازمت کی قید سے رہائی چاہتا ہے اور اپنے نوکِ قلم سے فائلوں کی فائلیں ہر شام کو مرتب کر دیتا ہے اور صبح ہوتے ہی پھر نئی فائلیں اُس کی میز پر آ موجود ہوتی ہیں۔ جب بھی نظم کی اشاریت میں فرق نہیں پڑتا۔ اسی قسم کی اشاریت "بے کراں رات کے سناٹے میں" اور "دریچے کے قریب" میں بھی ہے لیکن اشاریت کے صحیح معنوں میں رہنما میراجی ہیں۔ ابتدائی چند نظموں کو چھوڑ کر میراجی کی کوئی نظم ایسی نہیں ہے جس میں اشاریت نہ ہو۔ وہ کوئی بات اُس وقت تک سمجھتے ہوئے معلوم نہیں ہوتے جب تک وہ کسی اشارے (Symbol) میں نہ دیکھ لیں، اسی لئے شاید ان کی نظموں کا بیشتر حصہ عام قاری کے لئے نا قابلِ فہم ہے۔

اشاریت کے علاوہ ان کی بیشتر نظموں میں تلازم (association) بھی نمایاں طور پر موجود ہے۔ تلازم سے میرا مطلب یہ ہے کہ ایک مرکزی خیال یا تشبیہ کے ساتھ ان کے لاشعور حافظے سے اور بہت سے تشبیہہ یا خیالی تصویریں ابھرتی ہیں جو شاعر کے خیالات کے اظہار میں معاون ہوتی ہیں اور اس میں ایک لطیف حسن پیدا کر دیتی ہیں ان کی نظم "بعد کی اُڑان" میں، مرکزی خیال یہ ہے کہ اُن کی محبوبہ رات کے "اندھے طوفان" کے بعد پشیمان ہے اور شاید اپنے گناہ کے احساس کی وجہ سے اُس کی آنکھوں سے آنسو چھلک

پڑتے ہیں محبوبہ کی آنکھوں میں کاجل ہے اور آنسو کے قطرے کاجل سے مل جل کر سیاہ رنگت اختیار کر لیتے ہیں اور آنکھوں سے نکل کر محبوبہ کے رخسار کی طرف نکلتے ہیں۔ شاعر کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ قطرے محبوب کے رخساروں کو چومنے کے لئے بڑھ رہے ہیں اور اسی لئے

یہ چوم ہی لے گا بڑا آیا کہیں کا کوا
اڑتے اڑتے بھلا دیکھو تو کہاں آ پہنچا
کلموا، کالا، کلوٹا، کاجل
میں اگر مرد نہ ہوتا تو یہ کہتا تجھ سے

قاری جب نظم شروع کرتا ہے تو الجھتا ہے وہ سوچتا ہے کہ بھلا کوا کیسے کسی کو چوم سکتا ہے اور اسے یہ خیال کچھ مضحکہ خیز لگتا ہے لیکن اگر قاری ذہین ہے اور لطیف ادراک کا مالک ہے تو تیسرے مصرعہ سے وہ صحیح مطلب پر پہنچ جاتا ہے کیونکہ اس مصرعہ میں کاجل صفت بھی ہے اور اسم بھی، وہ یہی سوچتا رہتا ہے کہ شاعر نے کاجل کو کوا کیوں کہا یہ خلش نظم کے آخری حصے پر پہنچ کر دور ہو جاتی ہے قصہ یوں ہے "رات کے طوفان" کے بعد شاعر کے لاشعور سے طوفان نوح ابھرتا ہے اور ان دونوں طوفانوں میں شاعر مشابہت ڈھونڈ لیتا ہے۔ اس نے سن رکھا ہے کہ نوح نے کوے کو خشکی کا پتہ لانے کے لئے چھوڑا تھا اور وہ کوا طوفان کے بعد بھی خشکی کی تلاش میں اڑتا رہا اور جس طرح اڑتا ہوا کوا گذرے ہوئے طوفان کا پتہ دیتا تھا اسی طرح محبوبہ کے پھیلے ہوئے کاجل میں رات کی کہانی پوشیدہ تھی۔

ان باغی شعراء پر یہ سب کچھ لکھ چکنے کے بعد بھی محسوس ہوتا ہے کہ میں نے کچھ نہیں لکھا اور اگر میری جگہ کوئی اور ہوتا تو وہ بھی شاید یہی محسوس کرتا کیونکہ ان شعراء پر تنقید کرتے ہوئے نقاد اپنی زبان و بیان میں کوتاہی محسوس کرتا ہے اور شاید سوچتا ہے کہ "ماورائے سخن بھی ہے اک بات"

فیض احمد فیض

انگریزی شاعری پڑھتے ہوئے قاری کے ذہن میں کتنے بہت سے دائرے واضح ہو جاتے ہیں۔ ہر عہد کی شاعری کی کچھ مشترک خصوصیات ہیں اور ہر شاعر کسی نہ کسی گروپ سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی لئے جب کبھی وہ ایک سرسری نظر بھی ڈالنا چاہتا ہے تو اُسے ہر دور اور شعراء کے ہر گروپ کا ایک نام مل جاتا ہے۔ کلاسیکی، نیم کلاسیکی، قبل رومانی، نیم رومانی، جدید، باغی وغیرہ چاسر سے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تک کا یہ طویل سفر نظروں کے سامنے پھیل جاتا ہے، اور اس کے تخیل کے دھندلکے میں وہ تمام شاہراہیں جھلملاتی جگمگاتی رہتی ہیں۔ بعض کتنی کشادہ اور حسین اور بعض کتنی سنگلاخ اور دشوار گذار، بعض کتنی الجھی ہوئی اور پیچیدہ۔ لیکن ہر راہ کی پہچان الگ ہے اور بعض فرسودہ اور پامال راہیں بھی قاری کے ذہن میں محفوظ رہتی ہیں۔

اس کے برعکس جب وہ اردو شاعری پڑھتا ہے تو اسے ایک عرصہ تک شاید بے کیف یکسانیت کا احساس ہوتا ہے۔ کتنے دائرے ابھرتے ہیں اور وہ مکمل بھی نہیں ہونے پاتے کہ دوسرے دائرے آملتے ہیں۔ ایک دائرے سے دوسرا اور دوسرے سے تیسرا اسی طرح ملتا رہتا ہے یہاں تک کہ ہر چیز گڈمڈ ہو کر بیحد مبہم اور غیر واضح ہو جاتی ہے جس میں آپ خصوصیات شاعری کی بنیاد پر نہ کسی دور کو متعین کر سکتے ہیں اور نہ شعرا کا گروپ، اور اگر اس کی کوشش کریں بھی تو محض انداز بیان کے سہارے کچھ خاکے شاید تیار ہو سکیں۔

ان میں رنگ آمیزی نہ صرف قاری بلکہ ذہین نقادوں کے لئے بھی مشکل ہے۔

غدر سے پہلے کی شاعری تک کی مسافت آپ اس طرح طے کر کے غدر کے بعد کی شاعری میں بھی بہت دور تک انہیں روکھی پھیکی پامال راہوں سے گذرتے ہیں یہاں تک کہ آپ انیسویں صدی کی آخری دہائی اور بیسویں صدی کی ابتدا میں کچھ نئے زاوئے اور نئے دائرے بنتے دیکھتے ہیں لیکن یہاں آپکی دشواری کی نوعیت کچھ اور ہو جاتی ہے۔ اگر انگریزی شاعری میں شعراء کا ایک گروپ ایک دور کے دائرے کی تکمیل کرتا ہے تو اردو میں جنگ عظیم کے پہلے اور بعد کی شاعری میں بہت سے دائرے مل کر ایک شاعر کی تکمیل کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر جوش کو لے لیجئے "نقش و نگار" سے "حرف آخر" تک کتنے دائرے بنتے ہیں ـــــ جوش جمالیاتی شاعر ـــــ جوش شاعر قدرت ـــــ جوش، رومانی شاعر ـــــ جوش، انقلابی شاعر ـــــ جوش، باغی شاعر ـــــ غرض کہ آپ کو محسوس ہوتا ہے کہ جوش سبھی کچھ ہیں ـــــ اسی طرح اقبال اگر ایک طرف بے جہان، سرد اور ٹھٹھرے ہوئے فلسفی ہیں تو دوسری طرف دنیا کے غریبوں کو جگانے کا عزم بھی رکھتے ہیں ـــــ مجاز اصنام نمائش کی پرستش کرتے ہیں۔ اپنے محبوب کی سالگرہ پر خوشیاں مناتے ہیں، اور دعائیں دیتے ہیں اور پھر وہی مجاز انقلابی بن کر دربدر آوارہ بھی پھرتے ہیں ـــــ راشد اگر اپنے سادہ و معصوم محبوب کو واقف الفت کرنے سے گھبراتے ہیں تو ایک برہنہ جسم سے اپنے ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام بھی لیتے ہیں۔

آخر یہ ہنگامہ خیز دوڑ کیوں؟

قاری الجھتا ہے کہ آخر یہ کیوں؟

ان وجوہات کو بیان کرنے کے لئے کافی جگہ اور وقت کی ضرورت ہے۔ مختصراً یوں سمجھ لیجئے کہ انیسویں صدی کے آخر میں اردو ادب میں ادب کو زندگی

سے قریب لانے کی کوشش بہت کامیاب ہوئی ۔ ہمارے ادیبوں میں خصوصاً شعراء میں ایک طرف اس کا احساس تھا کہ معاشرتی سیاسی اور اقتصادی پستی کے علاوہ ہمارا ادب بھی دوسری زبانوں سے صدیوں پیچھے ہے ۔ زمانۂ قدیم کے شعراء کولہو کے بیل کی طرح صدیوں تک ایک ہی دائرے پر چکر کاٹتے رہے تھے ۔ ان کی تنگ نظری اور قدامت پرستی نے اُردو شاعری کو اس کی موجودہ وسعتوں سے محروم رکھا تھا ۔ اسی لئے وہ اس کوشش میں تھے کہ وہ ان تمام شاہراہوں کو اپنائیں جو اردو شاعری کے لئے اجنبی تھیں ۔ ان حالات میں اردو شاعری کا انگریزی ادب سے اثر پذیر ہونا تعجب خیز نہیں ہے ۔ اس اثر سے مل جل کر مارکس اور فرائڈ کے وہ خیالات بھی آئے جو ہمارے بہت سے معاشرتی مسئلوں کا حل سمجھے جاتے ہیں ۔

دوسری طرف ادب کو زندگی سے قریب لانے کی کوشش نے وہ بہت سے موضوعاتِ سخن دیئے جو اب تک اُردو شاعری میں نامانوس تھے ۔ وہ موضوعات جو اب تک ناشائستہ سمجھے جاتے تھے انہیں شعراء نے نوازا اور ان کے سہارے عوام کی زندگی کے کئی پیچیدہ مرحلوں سے روشناس کرایا ـــــ نئے موضوعات سخن کے ساتھ نئے اسالیب بیان کی تلاش ہوئی ـــــ بعض اوزان میں نئی، بعض میں مفید اور محض قطع و برید ہوئی اور اس طرح صدیوں کی مسافت چند سالوں میں طے ہوگئی ـــــ مختلف دائرے سمٹ کر ایک ہی شاعر کے دامن میں آگئے اور اردو شاعری کا یہ مرجھایا ہوا پودا دیکھتے ہی دیکھتے ایک تناور درخت بن گیا اور مختلف صحت مند شاخیں پھوٹ نکلیں ۔

انہیں شاخوں میں ایک شاخ نیم رومانی شعراء کی بھی ہے ۔ جس میں فیض، جذبی اور اختر الایمان کو نمایاں حیثیت حاصل ہے ۔ فیض اور جذبی جیسا کہ میں نے اپنے مضمون "چند باغی شعراء" میں لکھا ہے " رومان اور حقیقت کے ملاپ ہیں " ۔ ان میں نہ وہ جوش اور مجاز کی گھن گرج ہے اور نہ ان پر خونی اور

آتشیں انقلاب کا جنون سوار ہے۔ ان کے یہاں ایک دبی دبی سی کراہ ہے۔ ایک گھٹی ہوئی سی کسک اور ایک خاموش الم ہے۔ ان کے دلوں کے ایوان ویران اور تاریک ہیں جن میں "گل شدہ شمعوں کی قطار" کے سوا کچھ بھی نہیں۔ یہ اپنی رومانی فطرت کے باوجود اپنے ملک اور قوم کی پکار سنتے ہیں۔ اور حقیقتاً زندگی ان کے لئے ایک کڑا درد ہے جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں اور یہ صرف اشکوں کی زبان میں کہتے ہیں اور آہوں میں اشارہ کرتے ہیں۔ لیکن فیض، جذبی، اختر الایمان کو پڑھتے ہوئے بھی اسی ہنگامہ خیز دور کا احساس ہوتا ہے جس کا ذکر اوپر ہو چکا ہے۔ انگریزی شاعری میں نیم رومانی شاعری کے پیشوا سوئن برن (Swinburne) ہیں جو بظاہر وکٹورین دور کی شاعری کے لطیف پہلو سے منسلک ہیں۔ لیکن در اصل سوئن برن کی شاعری اور ان کے موضوعات شیلے، بائرن، کیٹس اور لینڈر کے موضوعات کی بازگشت ہیں۔ وہی آزادی کا وجد و انبساط، وہی مظلوم قوموں کی جدوجہد وہی باقاعدہ مستند مذہب سے بغاوت، وہی اذعانیت سے جنگ، وہی وحدت الوجود کے رجحانات، وہی حسی یا حواسی حسن سے محبت، سب کچھ وہی ہے۔ اسی طرح فیض، جذبی اور اختر الایمان کی شاعری میں اگر ورڈسورتھ کے ادراک اور تخیل کا ملاپ اور تخیلی بصیرت ہے تو وکٹورین شاعری کی طرح ان کی شاعری میں مرکزی مقصد اور محرک عقلی یا ذہنی بھی ہے۔ ان میں آرنلڈ کا انکسار اور اعتدال ہے۔ اور آرنلڈ کی طرح یہ اپنی آواز میں متناسب تبدیلی بھی پیدا کر سکتے ہیں۔ آرنلڈ کی طرح ان شخصیتوں میں بھی دو متضاد قوتوں کی پیکار ہے۔ انکی شاعری میں حسن و محبت کی دل گداز داستانیں بھی ہیں اور بیزار نگاہوں کی تلخی بھی۔ ان میں حسن کی رنگینی میں کھو جانے کی جرأت بھی ہے اور اجنبی ہو جانے کی تمنا بھی۔ یہ شغل مے کرتے ہیں لیکن مے ناب میں تلخی زہر بھی محسوس کرتے ہیں۔ یہ عہد حاضر سے مایوس ہیں لیکن شکست خوردہ نہیں۔ ان کی شاعری میں ایک فکر مند تجسس ہے

یہ جانتے تھے کہ غلامی کا دور چند روز فقط چند روز ہی ہے۔ یہ پاپ کٹ جائے گا، اور وہ دن دور نہیں جس کے لئے وہ کیا کچھ گوارا نہیں کرتے۔ انہیں خصوصیات نے انہیں نیم رومانی کا لقب دیا۔

فیض کی شاعری میں جو چیز ابتدا سے کھٹکتی ہے وہ ان کی روح کی تنہائی ہے خواہ وہ ایک نظم ہو یا پورا مجموعہ لیکن پڑھتے ہوئے قاری ان کی روح کی تنہائی کبھی نظر انداز نہیں کر سکتا۔ بہت کچھ شیلے کی طرح ان کی اکتائی اکتائی سی نظریں اپنے گرد و پیش پر پڑتی ہیں۔ اپنے دور کی زوال پذیر قدروں سے مایوس ہوتی ہیں۔ اور پھر وہ اُس نئے دور کی منتظر رہتی ہیں جب یہ تاریک غبار چھٹ جائے گا۔ اور وہ بھی جذبی کی طرح ہمالہ کے جگمگاتے کلس دیکھ سکیں گے۔ یہ انتظار جو کئی معنوں میں جسمانی بھی ہے اور روحانی بھی، بہت کچھ رومانی ہے۔ اور اسی لئے فیض کی شاعری میں ایسا حزن و ملال، ایسا درد و الم، ایسی غم انگیزی ہے جس میں ہارڈی یا فانی کی قنوطیت کی خنکی نہیں بلکہ جو حسین ہے، جو پُراسرار ہے، جو خواب آلود ہے، جو جمالیاتی لذت سے چُور ہے، فیض کی آنکھیں فکر مند بھی ہیں اور درد مند بھی، لیکن جس چیز کا ہمیں شدت سے احساس ہوتا ہے وہ یہ کہ اُنکی آنکھیں منتظر بھی ہیں آنے والے محبوب کی، کسی رنگین آنچل کی، گھنے درختوں پر جھکی ہوئی، سوئی ہوئی چاندنی کی، سرگوشیوں کی، ایک اُلجھے ہوئے موہوم سے درماں کی، اور اس عہدِ نو کی جس پر انہیں یقین ہے، یہ انتظار کبھی ختم نہیں ہوتا۔ دل میں کھوئی ہوئی یاد سے لے کر سوختہ اشکوں کی کہانی تک یہ انتظار قائم رہتا ہے۔ ان کی تنہائی ہر لمحہ بوجھل ہوتی جاتی ہے لیکن انتظار کی آخری امیدوں سے وہ کبھی مایوس نہیں ہوتے۔

کہا جاتا ہے کہ شیلے کی زندگی جمالیاتی و فنی اعتبار سے ایک حسین داستان ہے اور اس کی زندگی کے ہر چھوٹے بڑے واقعہ پر سمندر، جھیل اور پانی کا پُراسرار پرتو ہے۔ جھیل میں کاغذ کی ناؤ ڈالنا، سمندر کا سفر کرنا، ہیرٹ کا پانی میں ڈوب کر

میں نظریۂ علمیت Pragmatism کی مقبولیت عام ہے۔

اس کے علاوہ تھورو نے والڈن میں زندگی کی سادگی اور بلند خیالی کو لازم و ملزوم قرار دیا ہے لیکن امریکہ کے موجودہ معاشرے میں سادگی کے برعکس انتہائی سوفسطائیت بلند معیار زندگی کا نصب العین ہے۔ زیادہ سے زیادہ دولت پیدا کرنا اور اسے بے دریغ خرچ کرنا روزمرہ کے چھوٹے موٹے کام بھی مشین اور چھوٹے موٹے آلات کی مدد سے کرنا، ترقی یافتہ اور مہذب ہونے کی علامتیں سمجھی جاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ سماج میں لوگوں کا تھورو کی "سادگی" کی طرف جو افلاس کے مترادف ہے، ذہنی طور پر لوٹ جانا ناممکن ہے۔ ان کے خیال سے تو "سادگی" یا افلاس ایک ایسا تہذیبی طرز ہے جو وہ بہت پیچھے چھوڑ آئے ہیں اور اس کی طرف واپس جانا ترقی معکوس ہے۔ اسی طرح بلند خیالی کے لئے سادگی کو ضروری نہیں سمجھا جاتا۔ ختم ہفتہ پر شاید یہ لوگ کن کارڈ کے تالاب والڈن کے کنارے ایک آدھ دن گذاریں لیکن یہ خیال بیشتر امریکنوں کے لئے مضحکہ خیز ہوگا کہ وہ تالاب کے کنارے اسی طرح اور انھیں مقاصد کے لئے جا کر رہیں جس طرح تھورو نے کچھ دن وہاں گذارے تھے۔

لیکن والڈن تھورو کے انتقال سے آٹھ سال قبل ۱۸۵۴ء میں شائع ہوئی تھی اس کا شمار اسی وقت سے امریکن کلاسیکس میں ہونے لگا تھا۔ اس کتاب سے پہلے تقریباً اسی موضوع پر تھورو نے A week on the concored and merrimack Rivers سنہ ۱۸۴۹ء میں لکھا تھا۔ week میں اس مسرت کا اظہار ہے جو تھورو نے سیاحت میں مناظر قدرت یا نیچر سے حاصل کئے تھے۔ والڈن نیچر سے متعلق تھورو کے مجموعی تجربات کی تفصیل ہے جس کو انھوں نے بقول خود اپنے انحطاط "decay" کے زمانے میں لکھا تھا۔ والڈن نیچر اور زندگی کی لافانی قوتوں پر ایک فتحمندانہ حمد ہے ہمیں اسی نقطۂ نظر سے کتاب کے مختلف حصوں کو پرکھنا چاہئے۔ "سادگی" یا "افلاس" یا اقتصادی معاملات کی بحث سے گمراہ ہو جانا میرے خیال میں بہت بڑی غلطی ہوگی کیونکہ "سادگی" یا "افلاس" کے معنی تھورو کے خیال سے محض زندگی کی مادی یا اقتصادی بوجھ سے آزادی نہیں

ہے بلکہ نفس کشی اور اعلیٰ تہذیب ہے جس کی مدد سے وہ اپنی قوتوں کو ایک نقطے پر مرکوز کر سکتے تھے۔ دوسرے الفاظ میں سادگی تھورو کے لئے اسی قسم کی ذہنی اور اخلاقی تربیت تھی جس طرح ایمرسن کے لئے "تنہائی" تھی۔ انھوں نے ایک جگہ پر اپنے خط میں لکھا ہے:

You think that I am impoverishing myself by with drawing from men, but in my solitude I have woven myself a silken web or chrysalis, and nymph-like, shall ere long burst forth a more perfect creature, fitted to a higher society. By simplicity, commonly called poverty, my life is concentrated and so becomes organized.

اس اعتبار سے والڈن، میلویل (Melville) کے ناول Moby-Dick کی طرح خودی کی تلاش کی ایک عظیم کوشش ہے۔ خود جو کائناتی ہے اور کائنات اصغر بھی ہے چنانچہ کتاب کے آخری حصے میں تھورو کا ارشاد ہے کہ خودی کی تلاش کرو کیونکہ اخلاقی دنیا میں

There are continents and seas to which every man is an isthmus or an inlet, yet unexplored by him.... and it is easiet to sail many thousand miles..... than it is to explore ....one's being alone.

اس روشنی میں دیکھا جائے تو والڈن ایک خبطی کی سرگذشت نہیں ہے بلکہ انسان کو سمجھنے اور اس کی صلاحیتوں کو منظم کرنے کی ایک پُرخلوص کوشش ہے۔

والڈن کے فلسفیانہ پس منظر اور ہندو فلسفہ "تیاگ" اور "آتما" میں بہت معنی خیز مماثلت ہے۔ جہاتما بدھ کی تعلیم کا ایک بڑا حصہ خودی کی تلاش کے بارے میں ہے اور اپنشد میں بھی "آتما" اور "پرم آتما" کی بحث بار بار اٹھائی گئی ہے اس لئے یہ یقین سے کہا جا سکتا ہے

ہندوستان میں والڈن کو لوگ شوق سے پڑھیں گے۔ ساہتیہ اکاڈمی نے اس کتاب کے انتخاب میں بڑی دانشمندی سے کام لیا ہے اور ترجمہ کے ذریعہ اس کتاب کو عام لوگوں تک پہنچانے کی کوشش قابلِ قدر ہے لیکن افسوس کے ساتھ یہ لکھنا پڑتا ہے کہ علی عباس حسینی صاحب نے ترجمہ کو اس خوش اسلوبی سے انجام نہیں دیا ہے جیسی ہمیں ان سے توقع تھی۔ ترجمہ جگہ جگہ سے بیحد ناقص ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حسینی صاحب نے انتہائی عجلت میں یہ ترجمہ کیا ہے اور اس بات کی کوشش نہیں کی ہے کہ مصنف کا مفہوم ادا ہو جائے غالباً ان کی تھورو کے فلسفے سے واقفیت بہت معمولی ہے۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ انھوں نے صرف لفظی ترجمے پر اکتفا کرنا مناسب سمجھا ہے نتیجے کے طور پر ان کے جملے پیچیدہ اور الجھے ہوئے ہیں۔ ترجمے میں اس قسم کے جملے عام ہیں:

> میں نے سنا ہے کہ ایک ممتاز شہری نے، جو مصلح بھی تھے اس سے پوچھا کہ کیا وہ یہ نہیں چاہتا کہ اس دنیا میں کوئی تبدیلی ہو دراں حالیکہ اسے یہ معلوم نہ تھا کہ یہ سوال پہلے بھی پوچھا جا چکا ہے۔ اس نے تعجب سے ہنستے ہوئے...... (صفحہ ۲۲۹)

> اگر کوئی شخص اپنی فطرت کی ہلکی ہلکی مگر متواتر تحریکوں کو جن کا حقیقی ہونا یقینی ہے سنتا رہے، تو چاہیے وہ یہ نہ دیکھے کہ وہ اسے کس حد تک یا کس پاگل پن تک پہنچا دیں گے، مگر جیسے جیسے اس کی قوت استقلال و وفا بڑھتی جائے گی ویسے ہی ویسے اسے اپنا راستہ صاف نظر آنے لگے گا۔...... (صفحہ ۳۲۹)

ان جملوں میں نہ صرف اوقاف و اعراب کا غلط استعمال کیا گیا ہے بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مترجم کے ذہن میں خود یہ بات واضح نہیں ہے کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں۔

بہر حال والڈن ان لوگوں کے لئے جو انگریزی زبان سے واقف نہیں ہیں، ایک مفید اور دلچسپ کتاب ہے۔ تھورو مہاتما گاندھی کے پسندیدہ اور محبوب مصنف تھے ہو سکتا ہے کہ اس ترجمے سے ہندوستان میں لوگوں کو تھورو کی تحریروں سے دلچسپی پیدا ہو اور یہ بھی ممکن ہے کہ کچھ عرصے کے بعد والڈن کا بہتر ترجمہ پیش کیا جا سکے۔

اُردو کے چند باغی شعراء

(۱) موضوع

"ہماری تہذیب میں بیحد تنوع اور پیچیدگی شامل ہے اور یہ تنوع اور پیچیدگی ایک لطیف ادراک پر اثرانداز ہو کر مختلف اور پیچیدہ نتائج پیدا کرتی ہے۔"

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ

"مجھے یقین ہے کہ سب لوگ اس رائے کو روز بروز زیادہ نامنظور کریں گے کہ شاعری زندگی کی ایک تنقید ہے اور اس خیال کو زیادہ وثوق کے ساتھ مان لیں گے کہ یہ پوشیدہ زندگی کا انکشاف ہے۔"

ڈبلو، بی، ایٹس

شاعر کسی زمانے کا بھی ہو، اُس کی نظم کے مضامین کتنے ہی نئے اور انوکھے کیوں نہ ہوں، لیکن اُس کی آواز، اس کی نظموں کی موسیقی بہت کچھ ماضی کے شعراء سے ضرور ملتی جلتی ہے۔ انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کی ابتدا میں اردو شاعری میں بڑے بڑے انقلابات آئے، غزلیات کے حدود میں جکڑی ہوئی اردو شاعری کی وسعتیں بڑھتی گئیں اور آخر میں فلسفی شاعر اقبالؔ نے وہ رہی سہی خامی بھی پوری کر دی جس کی اردو شاعری ہمیشہ کی محتاج تھی۔ لیکن جب ہم حالیؔ یا اقبالؔ کی نظمیں پڑھتے ہیں تو اُن کی آوازیں بہت کچھ جانی پہچانی معلوم ہوتی ہیں اور اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ انھوں نے اپنے اندازِ بیان اور زبان میں اُن

خودکشی کرنا۔ سمندر کے جھاگوں میں اپنے مرحوم بچّے کی شبیہ دیکھنا۔ پانی میں ڈوب مرنے کی دعائیں مانگنا اور بالآخر خود پانی میں ڈوب مرنا۔ یہ سب ایک ہی ہار کی مختلف کڑیاں ہیں۔ جو بظاہر مختلف بھی ہیں اور یکساں بھی۔ اسی طرح فیض کی ابتدائی شاعری کا مرکزی محرک تنہائی و انتظار ہے۔ ایک خیال سے دوسرے خیال تک، ایک شعر سے دوسرے شعر تک، ایک نظم سے دوسری نظم تک یہی دھاگا پرویا ہوا نظر آتا ہے۔ موتی کے آبدار دانوں کی طرح ان کی ہر نظم انفرادی طور پر اپنا وجود رکھتی ہے لیکن مجموعی طور پر وہ سب ایک ہی مالا ہیں۔ ان کی پہلی نظم "خدا وہ وقت نہ لائے" بغیر کسی تمہید کے اس انتظار کا اظہار ہے۔

وہ اپنی محبوبہ سے مخاطب ہیں اور اس وقت سے ڈرتے ہیں جب ؎

طویل راتوں میں تو بھی قرار کو ترسے
تری نگاہ کسی غم گسار کو ترسے
خزاں رسیدہ تمنّا بہار کو ترسے

اور ؎

خدا وہ وقت نہ لائے کہ تجھ کو یاد آئے
وہ دل کہ تیرے لئے بے قرار اب بھی ہے
وہ آنکھ جس کو ترا انتظار اب بھی ہے

اس نظم کو پڑھتے ہی کھٹکتا ہے کہ فیض کے یہاں وصل کی سرشاری اور گراں باری نہیں۔ ہندی شاعری کے محبوب کی طرح شاید فیض کا محبوب بھی پردیسی ہے اور ان کی شاعری میں فراق اور جدائی کا سوز، گھلاوٹ اور لذّت ہے۔ لیکن یہ فراق اردو غزل کے فراق کی طرح نہیں جو چند بندھے ٹکے فقروں کے علاوہ صحیح اور لطیف احساسات سے عاری ہے۔ فیض کے فراق میں دھوپ چھاؤں ہے، رنگینی ہے، درد کی کسک ہے، امید کی ٹیسیں ہیں۔ فیض تارے

گنتے ہیں تو اس لئے نہیں کہ یہ فرقت کی ایک علامت ہے، بلکہ اس لئے کہ تاروں میں ان کی بے خوابی کا اضمحلال ہے۔ فرقت کی چاندنی فیض کے لئے بے کیف نہیں بلکہ تھکی ہوئی، کھوئی ہوئی سوئی ہوئی سرگوشیاں کرتی ہوئی ہے اور اسی لئے فیض کی جدائی یا فراق حسین ہے۔

فیض کی شاعری میں تنہائی اور انتظار مختلف شکلوں میں اُجاگر ہوتے ہیں۔ آپ بھی یہ دھوپ چھاؤں دیکھئے ؎

میں دل فگار نہیں تو ستم شعار نہیں
بہت دنوں سے مجھے تیرا انتظار نہیں
ترا ہی عکس ہے ان اجنبی بہاروں میں
جو تیرے لب، ترے بازو، ترا کنار نہیں

یا ؎

میری تنہائیوں پہ شام رہے؟
حسرتِ دید ناتمام رہے؟
دل میں بے تاب ہے صدائے حیات
آنکھ گوہر نثار کرتی ہے
آسماں پر اُداس ہیں تارے
چاندنی انتظار کرتی ہے
آکہ تھوڑا سا پیار کرلیں ہم
زندگی زرنگار کرلیں ہم

یا ؎

مری روح اب بھی تنہائی میں تجھ کو یاد کرتی ہے
ہر اک تارِ نفس میں آرزو بیدار ہے اب بھی
ہر اک بے رنگ ساعت منتظر ہے تیری آمد کی
نگاہیں بچھ رہی ہیں راستہ زرکار ہے اب بھی

وہ ناصبور نگاہیں وہ منتظر راہیں
وہ پاسِ ضبط سے دل میں دبی ہوئی آہیں
وہ انتظار کی راتیں طویل تیرہ و تار

انتظار و تنہائی کے یہ سائے ایک لمحہ کے لئے قاری کی نظروں سے اوجھل نہیں ہوتے ۔ بالآخر "انتظار" اور "تنہائی" دو باقاعدہ نظمیں بن کر آتی ہیں ۔ نظم "انتظار" میں شاعر بہت حد تک روایتی ہے اور جذبات کا اظہار سیدھا اور سپاٹ ہے، شاعر نہ کوئی لطیف فن ہی استعمال کرتا ہے اور نہ الفاظ کے انتخاب میں ہی کوئی خاص رعایت برتتا ہے ۔ اسی لئے اس نظم کی اپیل بہت حد تک محدود ہے اور اس انتظار میں جو بظاہر ہر شاعر کو اپنی محبوبہ کا ہے ۔ کوئی گہرا یا معنی خیز پہلو نظر نہیں آتا ۔ شاعر صرف عام احساسات کا ترجمان ہے ۔ رباقی زلیست جیسا کہ ہونا چاہیئے آزردہ بہار ہے ۔ شاعر کے خیال کی دنیا سوگوار ہے وغیرہ ۔ اور سے

جو حسرتیں ترے غم کی کفیل ہیں پیاری
ابھی تلک مری تنہائیوں میں بستی ہیں
طویل راتیں ابھی تک طویل ہیں پیاری
اُداس آنکھیں ابھی انتظار کرتی ہیں

نظم کا خاتمہ بھی اگر مایوس کُن نہیں تو کچھ زیادہ خوش گوار بھی نہیں ۔ فیض ایک تھکے ہوئے بچے کی طرح نڈھال ہو کر سہارا چاہتے ہیں ۔ سے

قسم تمہاری بہت غم اٹھا چکا ہوں میں
غلط تھا دعوۂ صبر و شکیب آجاؤ
قرارِ خاطرِ بے تاب تھک گیا ہوں میں

لیکن اس نظم کے برعکس "تنہائی" معنوی اور فنی اعتبار سے فیض کی شاعری کی معراج ہے ۔ "تنہائی" اور "انتظار" جیسا میں نے اوپر کہا ہے فیض کی

شاعری کی مرکزی و بنیادی خصوصیت ہے اسی لئے ان کی ساری نظمیں اس ایک نظم کے گرد گھومتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ یہ نظم بظاہر داخلی واردات کی داستان ہے لیکن بے حد معنی خیز ہے۔ نظم کی ابتدا اس لمحے سے ہوتی ہے جب شاعر کا سارا وجود سمٹ کر صرف انتظار کے ایک نقطے پر مرکوز ہے۔ خفیف سے خفیف آہٹ سے وہ چونک اٹھتا ہے اور اسے اپنے محبوب کے قدموں کی آہٹ کا دھوکا ہوتا ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جہاں امید و مایوسی کی حدیں ملتی ہیں جہاں امید کی لو ٹمٹماتی ہے۔ لیکن بجھ نہیں جاتی اور آخری لمحہ میں جیسے امید کی قندیل بھڑک اٹھتی ہے۔ اور اس کے بعد ڈوبتی جاتی ہے، مدھم ہوتی جاتی ہے، یہاں تک کہ بجھ جاتی ہے ؎

۱۔ پھر کوئی آیا دلِ زار نہیں کوئی
۲۔ راہرو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
۳۔ ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار
۴۔ لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
۵۔ گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
۶۔ اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
۷۔ اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

نظم کے پہلے مصرعہ میں شاعر کا وجود ساری دنیا سے بے خبر ہے۔ وہ صرف ایک کیفیت، ایک جذبے میں مدہوش ہے۔ دوسرے مصرعے میں مایوسی کے ساتھ انتظار کی شدت کم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اسے راہرو کا خیال آتا ہے جس کی منزل کوئی اور ہے پھر انتظار کی شدت گھٹتی ہے اور مایوسی بڑھتی جاتی ہے۔ راہرو سے دھندلاتے ہوئے تاروں تک، تاروں سے ایوانوں میں لڑکھڑاتے ہوئے چراغوں تک یہ مایوسی تاریک تر ہوتی جاتی ہے اور اسے یقین ہو جاتا ہے کہ اب کوئی بھی نہیں آئے گا۔ اور اسی لئے شمعیں گل کرنے، مے و مینا و ایاغ بڑھا

دینے اور بے خواب کواڑوں کو مقفل کرنے کی التجا ہے۔ آخری مصرعے میں "کوئی نہیں کوئی نہیں" کی تکرار سے شاعر اپنی بے حد بوجھل ہوتی ہوئی مایوسی اور تنہائی کا ذکر کرتا ہے۔ ڈوبتی ہوئی، لڑکھڑاتی ہوئی شمعِ امید آخر بجھ جاتی ہے اور ریت کے محل جو اتنی آرزوؤں سے بنائے تھے بے آواز مسمار ہو جاتے ہیں۔

نظم کے پہلے اور دوسرے مصرعے میں شاعر کو اپنے گرد و پیش ماحول کی گراں باری کا احساس نہیں۔ اس لئے کہ اس کے وجود کا ذرہ ذرہ ہمہ تن انتظار ہے۔ لیکن تیسرے، چوتھے اور پانچویں مصرعوں میں شاعر کی روح پر گرد و پیش کی گراں باری مسلط ہو جاتی ہے۔ اسی مناسبت سے شاعر مشکل قافیہ اور ثقیل الفاظ سے گراں باری کا اظہار کرتا ہے۔ یہاں تک کہ آخری دو مصرعوں میں شاعر کو محبوب کے نہ آنے کا یقین ہو جاتا ہے اور الفاظ سہل ہو جاتے ہیں۔ قافیئے کی پابندی بھی ہٹ جاتی ہے۔

آپ نظم کو پھر پڑھئے، تیسرے مصرعے سے ساتویں مصرعے تک ایک لڑکھڑاتی ہوئی، بکھری ہوئی، کہر آلود سی کیفیت ہے۔ اوزان کے رکن میں حرکت پھنستی، رکتی، بھٹکتی اور ٹھٹھکتی ہوئی سی ہے۔ ڈوبتی ہوئی قندیل کی طرح۔ ٹوٹتی ہوئی لہروں کی طرح۔ دراصل یہ شاعر کی دھندلائی ہوئی امیدوں کا پرتو ہے۔ شاعر مایوس ضرور ہے لیکن اسے یقین نہیں آتا کہ حقیقتاً اب کوئی نہیں آئے گا۔ اس تذبذب میں اس کی روح بھٹکتی ہے، اور کسی چیز پر یقین کرنے سے کتراتی ہے۔ فن کی یہ لطیف اور نازک ترکیبیں نظم کی مجموعی تاثیر کو اور گہرا اور دیرپا کر دیتی ہیں اور شاید فیض کی یہ نظم نہ صرف ان کی شاعری میں بلکہ تمام اردو شاعری میں ایک نمایاں نشانِ راہ ہے۔

فیض کی اس نظم "تنہائی" کو اگر صرف داخلی اور انفرادی واردات قلب سمجھا جائے جب بھی اس نظم کی عظمت میں کوئی فرق نہیں پڑتا، لیکن حقیقتاً یہ نظم محض انفرادی نہیں۔ یہ تنہائی اور انتظار جس کا اظہار اس فنکارانہ انداز سے فیض

کرتے ہیں وہ صرف شاعر کا نہیں بلکہ اجتماعی طور پر پوری ہندوستانی قوم کا ہے۔ میں نے کہیں کہا ہے کہ فیض اپنے گرد و پیش کی چھائی ہوئی تاریکی میں شعاع امید سے محروم نہیں ہوتے۔ وہ لوگ اک جہانِ نو میں پختہ یقین رکھتے ہیں، اور شاید یہ یقین انہیں شکست خوردہ ہونے سے بچا لیتا ہے، اور ان کی تلخ سے تلخ اور ٹھوس سے ٹھوس حقیقت بھی خواب کے دھندلکے میں لپٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ حساس شاعر کے لطیف ادراک پر جن تاثرات نے گھل مل کر اس نظم کی تخلیق کی اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاید شاعر اپنے محبوب کے ساتھ اس جہانِ نو کا بھی منتظر ہے جس میں اسے یقین ہے۔ اگر محبوب کی آمد ایک جہانِ نو کی تعمیر کر سکتی ہے تو جہانِ نو محبوب کی طرح محبوب بھی ہو سکتا ہے۔ اس نظم کی بیشتر علامتیں اس کے انفرادی ہونے کی دلیل ہیں، اور سب سے بڑی دلیل اس کے سیاسی ہونے کی ہو سکتی ہے وہ یہ ہے کہ اگر یہ نظم محض انفرادی ہوتی تو فیض اسے اپنے دوسرے دور کی نظموں میں کبھی نہ رکھتے اس کے علاوہ نظم کا چھٹا مصرعہ

اجنبی خاک نے دھندلا دئے قدموں کے سراغ

بے حد معنی خیز ہے۔ راشد نے اجنبی خاک کا جو مطلب مقدمے میں بیان کیا ہے وہ قرین قیاس نہیں کیونکہ اسی لفظ اجنبی کا ایک اور استعمال سنئے ؎

اجنبی ہاتھوں کا بے نام گراں بار ستم
آج سہنا ہے ہمیشہ تو نہیں سہنا ہے

اور شاید انہیں معنوں میں اس لفظ کا استعمال "تنہائی" میں ہوتا ہے۔ تاروں کے بکھرے ہوئے غبار اور ایوانوں کے لڑکھڑاتے چراغ کا مطلب راشد تہذیب کا بکھرتا ہوا شیرازہ بتلاتے ہیں، لیکن یہ بھی بہت دور از کار ہے۔ فیض کی شاعری میں رمزیت کہیں نہیں ہے۔ اور تنہائی میں اس کا استعمال تو نظم کے حسن کو بے طرح مجروح کر سکتا ہے۔ میں تو یہی سمجھتا ہوں کہ شاعر کے ادراک میں "محبوب" اور "عہدِ نو" گھل مل گئے ہیں اور یہ نظم انہیں ملے جلے تاثرات کی تخلیق ہے۔

فیض کی محبت کی نظموں میں اس مرکزی خصوصیت کی دھوپ چھاؤں کے بعد اور بھی بہت کچھ ملتا ہے۔ میں نے ابھی کہا ہے کہ فیض کے یہاں وصل کی سرشاری نہیں۔ اُن کی شاعری میں جدائی کی خاموش تڑپ ہے، اس کے علاوہ کچھ روایتی محبت کے پہلو ملتے ہیں جن میں تغافل، ستم اور وفا کا مضمون دہرایا گیا ہے۔ جس میں محبوب "قاتل" ہے۔ اُن کی نظم "انجام" اس سلسلے میں خاص طور پر قابلِ ذکر ہے ؎

محبت کی دنیا پہ شام آ چکی ہے
سیہ پوش ہیں زندگی کی فضائیں
تغافل کی آغوش میں سو رہے ہیں
تمہارے ستم اور میری وفائیں
مگر پھر بھی اے میرے معصوم قاتل
تمہیں پیار کرتی ہیں میری دعائیں

"سرودِ شبانہ" میں اس تغافل کے خلاف فیض کی ترغیب بھی سنئے ؎

پھول لاکھوں برس نہیں رہتے
دو گھڑی اور ہے بہارِ شباب

آخری خط کی دھمکیاں بھی دلچسپی سے خالی نہیں ؎

وہ وقت مری جان بہت دور نہیں ہے
جب درد سے رُک جائیں گی سب زیست کی راہیں

اور فیض اس سانحہ کے انجام کے دونوں پہلو بھی واضح کرتے ہیں ؎

شاید مری الفت کو بہت یاد کرو گی
اپنے دلِ معصوم کو ناشاد کرو گی
آؤ گی مری گور پہ تم اشک بہانے
نوخیز بہاروں کے حسیں پھول چڑھانے

یا ؎ شاید مری تربت کو بھی ٹھکرا کے چلو گی
شاید مری بے سود وفاؤں پہ ہنسو گی

"مری جاں اب بھی اپنا حسن واپس پھیر دے مجھ کو" اور "تہہِ نجوم" میں ہجومِ شوق کی داستان ہے۔ تہہِ نجوم کے خاکے اور بہت سی خوبیوں کے علاوہ بے حد دل فریب ہیں ؎

خمارِ خواب سے لبریز احمریں آنکھیں
سفید رُخ پہ پریشان عنبریں آنکھیں

"تین منظر" میں یہ عکاسی مصوری کا رنگ اختیار کر لیتی ہے اور "تصور"، "سامنا" اور "رخصت" کی جو تصویریں پیش کی گئی ہیں وہ جذبات کی مصوری کی عمدہ مثالیں ہیں۔

نظموں کے اس گروہ میں "میرے ندیم" خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ یوں یہ کھٹک "یاس" اور "آج کی رات" میں بھی موجود ہے لیکن "میرے ندیم" میں محبت اور رومان کے دروازے بند ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ محبت اور رعنائیاں جس میں شاعر الجھا ہوا تھا، اب اسے پہلی بار ان میں شاعرانہ وجدان کے ختم ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ "میرے ندیم" پوری نظم ایک سوالیہ نشان ہے۔ شاعر حیران ہے کہ وہ احساسات وہ آرزوئیں کہاں ہیں جن سے شعر کی دُنیا میں جان تھی، جن سے فضائے فکر و عمل رنگین تھی۔ جن کے نور سے مہ و انجم شاداب تھے اور جن سے عشق کی ہمت جوان تھی۔ یہ تجسس بند ہوتے ہوئے اور کھلتے ہوئے دروازوں کا راز دار ہے۔ یہی نظم وہ حد ہے جہاں فیض شاعر محبت سے بڑھ کر شاعرِ انسان بن جاتے ہیں۔ اب تک ان کی نگاہوں نے بقول راشد "صرف حریری گلابی ملبوسوں میں لپٹی ہوئی" خواب سے چور اور لذت سے سرشار تصویریں ہی دیکھی تھیں لیکن اب وہ ان مناظر کی طرف بڑھتا ہوا نظر آتا ہے جو تلخ ہیں جن میں ملبوس کی سرسراہٹ اور خواب کی ضیا پاشیاں نہیں بلکہ زندگی کی حرارت، زندگی کی تڑپ اور پکار ہے

"میرے ندیم" اسی تجسس پر ختم ہوتی ہے۔ بہت کچھ میتھو آرنلڈ کی طرح اگلی محبتوں
کے مزار پر فیض چراغاں کر کے خاموشی سے دبے پاؤں نکل جاتے ہیں۔ مشتاق اور بے آواز
کواڑ بند ہو جاتے ہیں، شاید کبھی نہ کھلنے کے لئے۔ البتہ فیض کے دوسرے دور کی
شاعری میں جس میں اکثر ان کواڑوں پر ہلکی دستک سنائی پڑتی ہے۔ میتھو آرنلڈ
کی نظم فارسیکن مرمین (Foresaken Merman) کی طرح جہاں بہت
سی مایوس اور غم انگیز آوازیں "مارگریٹ" کو پکارتی اور واپس بلاتی ہیں، لیکن
"مارگریٹ" جا چکی ہے اور لوٹ کر نہیں آسکتی۔ یہ مارگریٹ سوئیزرلینڈ کے
ایک ہوٹل میں ملازمہ یا گورنس تھی جس سے آرنلڈ نے پہلی بار محبت کی اور اسے
اپنا بنانے کی جرأت نہ کر سکے۔ زندگی کی اعلیٰ قدروں اور مقاصد کی قربان گاہ
پر آرنلڈ نے بھینٹ بڑے عزم اور استقلال سے دی لیکن وہ کھوئی ہوئی مارگریٹ
کی یاد کبھی فراموش نہیں کر سکے۔ بقیہ زندگی میں مارگریٹ نہ صرف ایک لڑکی اور
ان کی کھوئی ہوئی محبوبہ تھی بلکہ آرنلڈ کے لئے رومان اور محبت کا سمبل (Symbol)
تھی۔ فیض کی رومانی فطرت بھی انہیں اکثر اور بار بار واپس بلاتی ہے، لیکن
یہ بند کواڑ نہیں کھلتے صرف دستک کی آواز آتی ہے۔ کواڑوں کے اس طرح
مقفل ہو جانے کے بعد اور نئے دروازے دوسری شاہراہوں پر کھلتے ہیں۔ وہ
شاہراہیں جہاں رنگین و حریری ملبوسات ہیں۔ نہ کیفِ شراب نہ خمار خواب
سے لبریز آنکھیں۔ نہ رخساروں کے عشرت آلود غازے۔ نہ سرخ ہونٹوں پہ
تبسم کی ضیا۔ نہ مرمریں ہاتھوں کی لرزشیں۔ نہ مخملی باہیں اور نہ جھلکتے ہوئے آنچل
یہ شاہراہیں بدنما ہیں، ٹھوس ہیں، اور ان میں حقیقت کی جھلک ہے۔ یہاں
خاک و خون میں لتھڑے اور نہائے ہوئے جسم۔ بازاروں میں مزدوروں کا بکتا ہوا
گوشت، بھوک اگانے والے کھیت، ناتوانوں کے نوالوں پر جھپٹتے ہوئے
عقاب، آرزوؤں کی مقتل گاہیں، اجنبی ہاتھوں کا بے نام ستم، دلوں کی
بے سود تڑپ اور جسموں کی مایوس پکار رہے۔

اس نئے دور کی پہلی نظم "مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ" ہے اور اس میں شاعر کی اس ناسمجھی کا ذکر ہے جب اس نے محبت کو اپنی زندگی کا مقصد اور ماحصل سمجھا تھا اور اس ناسمجھی پر ندامت بھی ہے۔ اور ماتم بھی ہے لیکن شاعر نے انسانیت کی پکار سن لی ہے، اور اسے یہ احساس مکمل طور پر ہو چلا ہے کہ ؎

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

حسن و عشق کی رعنائی اسے اس حد تک اپیل نہیں کرتی کہ وہ زندگی کی اور بہت سی اہم حقیقتوں سے آنکھ بند کر لے ؎

ان گنت صدیوں کے تاریک بہیمانہ طلسم
ریشم و اطلس و کمخواب میں بنوائے ہوئے
جا بجا بکتے ہوئے کوچہ و بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے

اب بھی دل کش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے
لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے

"چند روز اور مری جان چند ہی روز" ان کی پہلی سیاسی نظم ہے۔ اس میں انہیں اس ظلم و ستم کا شعور بھی ہے جو ہندوستان کی سیاسی تحریکوں پر روا رکھا گیا اور اس کے ساتھ اس کا یقین بھی ہے کہ شہنشاہی کی سفاک مشین چند روز میں ٹوٹ کر بکھرنے والی ہے ؎

لیکن اب ظلم کی میعاد کے دن تھوڑے ہیں
اک ذرا صبر کہ فریاد کے دن تھوڑے ہیں

اس زنجیر کی دوسری کڑی ان کی نظم "سیاسی لیڈر کے نام" ہے بسلطہا سال

کی جد و جہد کچھ ایسی ہی تھی کہ جیسے تنکا سمندر سے زور آزمائی کرے۔ لیکن اُن ناکامیوں اور بے شمار زخموں کے باوجود فیض "طلوعِ نو" کی پیشین گوئی کرتے ہیں۔ انہیں دور سے صبح کی آواز آتی ہے۔ "اے دلِ بے تاب ٹھہر" میں عہدِ نو کی امیدیں اور قوی ہو جاتی ہیں ؎

یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر

اور ؎

جلد یہ سطوتِ اسباب بھی اُٹھ جائے گی
یہ گراں باریٔ آداب بھی اُٹھ جائے گی
خواہ زنجیر چھنکتی ہے چھنکتی ہی رہے

چوتھی سیاسی نظم "کُتّے" میں عوام کی خفیہ قوتوں کا اظہار ہے۔ ان ممکنات پر روشنی ڈالی گئی ہے کہ عوام متحد ہو کر بغاوت پر آمادہ ہو جائیں تو حکومت کی مضبوط سے مضبوط بنیاد کو ہلا سکتے ہیں۔ لیکن ؎

کوئی ان کو احساسِ ذلت دلا دے
کوئی ان کی سوئی ہوئی دُم ہلا دے

اس آخری دور کی نظموں کو پڑھتے ہوئے تعجب ہوتا ہے کہ فیض اقتصادی بربادی یا معاشرتی اُلجھاؤ کو اپنا موضوعِ سخن نہیں بناتے۔ شاید ان تمام مسائل کا حل وہ سیاسی آزادی سمجھتے ہیں۔ اس لیئے جہاں کہیں بھی مزدور یا سرمایہ کار کا ذکر آتا ہے وہ ضمنی طور پر۔ جس چیز کا احساس فیض کو تمام جدید شعراء سے زیادہ ہے وہ سیاسی غلامی ہے جو اجداد کی میراث بھی ہے اور ذلت اور بربادی کا باعث بھی ـــــ اس سیاسی غلامی کے مہلک اثرات کا مکمل اظہار ہمیں ان کی نظم "ہم لوگ" میں ملتا ہے ؎

دل کے ایوانوں میں لیئے گُل شدہ شمعوں کی قطار
نورِ خورشید سے سہمے ہوئے اُکتائے ہوئے

نوجوان طبقہ نہ صرف عہدِ ماضی کی ذلتوں سے افسردہ تھا بلکہ اپنے زمانے میں کئی سیاسی تحریکوں کی شکست بھی دیکھ چکا تھا۔ اس لئے وہ مستقبل سے بھی مایوس تھا۔ اس کے نزدیک مستقبل بھی ایک طویل اذیت تھی اور یہ محرومیاں مل جل کر اس نئے ادراک پر بے حد غم انگیز طریقے سے اثر انداز ہوتی تھیں ؎

مضمحل ساعتِ امروز کی بے رنگی سے
یادِ ماضی سے غمیں دہشتِ فردا سے نڈھال
تشنۂ افکار جو تسکین نہیں پاتے ہیں
سوختہ اشک جو آنکھوں میں نہیں آتے ہیں
اک کڑا درد کہ جو گیت میں ڈھلتا ہی نہیں
دل کے تاریک شگافوں سے نکلتا ہی نہیں
اور الجھے ہوئے موہوم سے درماں کی تلاش
دشت و زنداں کی ہوس چاکِ گریباں کی تلاش

زندگی کے ان تلخ اور سنگین حقائق سے دوچار ہو کر یہ بھی ممکن تھا کہ فیض، راشد کی طرح ہزیمت خوردہ ہو کر شراب اور عورت میں پناہ لیتے یا ان تمام مسائل کا انجام راشد کی طرح اجتماعی خودکشی میں دیکھتے لیکن فیض کی شاعری میں ایسے رجحانات نہیں ملتے۔ انہیں طلوعِ نو پر یقین ہے۔ جسے ہم ایک قسم کی رجائیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جہاں فیض کے موضوعاتِ سخن موت و زیست کی صف آرائی، شہر کی فراواں مخلوق، پراسرار کڑی دیواریں اور خوابوں کی مقتل گاہیں ہیں وہاں وہ کسی شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ یا کسی جسم کے کم بخت دل آویز خطوط نہیں بھولتے۔ دراصل یہ وہی دستک ہے جو ہمیں رومان اور محبت کے مقفل دروازوں پر سنائی پڑتی ہے۔ شام کی سلگتی ہوئی اداسی میں وہ چشمۂ مہتاب سے دھلی ہوئی رات کا حسن فراموش نہیں کرتے۔ اور ؎

آج پھر حسنِ دل آرا کی وہی دھج ہوگی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر
رنگِ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر

یا ــ

جانے اُس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں
ٹمٹماتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

احساس کی اس شدت کے باوجود انگریزی رومانی شعراء کی طرح وہ اپنے جذبات کی رَو میں نہیں بہتے۔ اُن کے یہاں تیخ پکار نہیں ملتی۔ صرف ایک دبی دبی سی آہ ہے۔ ان کے غم کے شعلوں میں جلتی ہوئی چتاؤں کی لپک نہیں ہے۔ صرف ایک بجھی بجھی سی آنچ اور دمک ہے جو یہی خود ضبطی یا ٹھہراؤ ان کو وکٹورین دور کی انگریزی شاعری کے توازن سے ملا دیتا ہے۔ ان کی شاعری کی اپیل زیادہ تر ذہنی ہے اور توازن اور ٹھہراؤ کی وجہ سے جو فیض اور جذبی کی نمایاں خصوصیت ہے ان کی شاعری میں آرنلڈ کی شاعری کی طرح عظمت اور سکون کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے شب و روز میں چکاچوند کرنے والی روشنی نہیں بلکہ اُن کی غم انگیز دنیا چاندنی کی مدھم روشنی میں جھلملاتی نظر آتی ہے۔

فیض کے کلام کے مجموعے میں نظموں کا ایک گروپ ایسا بھی ہے جو شاعر کی فن کاری اور مصوری کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ "سرودِ شبانہ" "تہہ نجوم" "یاس" اور "ایک منظر" میں ایک پُر اسرار خاموشی اور معنی خیز سرگوشی ہے۔ پُر سکون اور خواب آور مناظر شاعر کی روح کی طرح بوجھل اور نڈھال ہیں، لیکن ان مناظر کی افسردگی اور اضمحلال میں سرگوشیاں سنائی پڑتی ہیں۔ ان نظموں میں نئی شاہراہوں کا تجسس ہے اور در اصل یہی نظمیں اس عبوری دَور کی نشانی ہیں جہاں شاعر شاعرِ محبت سے شاعرِ انسان بنتا ہے۔ ان نظموں کا حسن و سکون

آنے والے طوفان کا پیش خیمہ ہے۔ "سرودِ شبانہ" خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کیونکہ اس نظم میں شاعر نہ صرف عالمِ خود فراموشی میں ہے بلکہ اس کے وجود کا ذرہ ذرہ اپنے گرد و پیش کے منظر سے ہم آہنگ ہے ہے۔

سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز
کہکشاں نیم وا نگاہوں سے
کہہ رہی ہے حدیثِ شوق نیاز

سازِ دل کے خموش تاروں سے
چھن رہا ہے خمارِ کیف آگیں
آرزو، خواب، تیرا روئے حسیں

ان نظموں میں منظر نگاری کے باوجود جس اختصار سے کام لیا گیا ہے وہ فنی اعتبار سے بے حد بلند ہے، اور بعض مصرعے بذاتِ خود ایک نظم ہیں اس کے علاوہ ان نظموں میں جو اوزان استعمال کئے گئے ہیں، ان کے رکن میں رواں دواں کیفیت نہیں ہے بلکہ ٹھہری ہوئی حرکت ہے جو نظم کی کیفیت کی مناسبت سے نہ صرف موزوں ہے بلکہ جس سے شاعر کو اظہار میں بڑی مدد ملتی ہے۔

فیض کی شاعری میں راشد یا میراجی کی اشاریت یا رمزیت نہیں ہے کیونکہ زندگی کے جن مسائل پر ان کی نظر پڑتی ہے وہ غم انگیز ہونے کے باوجود سادہ ہیں۔ ان میں وہ پیچیدگی نہیں جو راشد یا میراجی میں ہے۔ اس لئے فیض کا بیان سلجھا ہوا اور صاف ہے۔ چند ترکیبوں، اور نظموں میں قوافی کے رد و بدل کے علاوہ ہمیں ان کے اسلوب بیان میں کوئی نئی بات نہیں ملتی۔ لیکن دیگر جدید شعراء کی طرح فیض نے بھی اردو شاعری کو بہت سے نئے الفاظ اور تشبیہوں سے

روشناس کرایا۔ راشد نے "نقشِ فریادی" کے مقدمے میں لکھا ہے "فیض ہمارے زمانے کے بعض دوسرے شاعروں کی طرح تشبیہات کا دلدادہ نہیں۔ اگر آپ اس کی نظموں کو غور سے دیکھیں تو شاید ہی کوئی تشبیہ آپ کو مل سکے تعجب ہے راشد جیسے شاعر کو فیض کی تشبیہات کا حسن نظر نہیں آتا یہ صحیح ہے کہ فیض کی شاعری میں تشبیہات کی بہتات نہیں لیکن جو تشبیہیں ہمیں ملتی ہیں وہ بڑی انوکھی اور بے حد حسین ہیں۔ ان تشبیہات کی کچھ مثالیں آپ بھی دیکھئے ؎

سرخ ہونٹوں پہ تبسم کی ضیائیں جس طرح
یاسمن کے پھول ڈوبے ہوں مئے گلنار میں

حسن محبوب کے سیّال تصور کی طرح
اپنی تاریکی کو بھینچے ہوئے لپٹائے ہوئے

سیاسی جدوجہد کے متعلق ؎

جس طرح تنکا سمندر سے ہو سرگرم ستیز
جس طرح تیتری کہسار پہ یلغار کرے

تیرگی ہے کہ اُمنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے

یا ؎

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آجائے
جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم
جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آجائے

ایک افسردہ شاہراہ دراز
دور افق پہ نظر جمائے ہوئے
سرد مٹی پہ اپنے سینے کے
سرمگیں حسن کو بچھائے ہوئے

جس طرح کوئی غمزدہ عورت
اپنے ویراں کدے میں محوِ خیال
وصلِ محبوب کے تصوّر میں
مُو بمُو چُور، عضو عضو نڈھال

فیضؔ کی نظم "یاد" کے بارے میں

فیض کی نظم "یاد" پر جو اعتراضات "ہماری زبان" (۸ر اکتوبر) میں کیے گئے ہیں وہ بہت حد تک گمراہ کن ہیں۔ کسی شاعر کی زبان و بیان کی کوتاہی پر نکتہ چینی کرنا بذات خود کوئی غلط بات نہیں ہے لیکن اس قسم کے اعتراضات اکثر غلط جذبے کے ساتھ کیے جاتے ہیں۔ ان اعتراضات کا مقصد زبان و بیان کی صحت کو قائم رکھنا ہوتا ہے اور اس میں تمسخر نہ صرف بے محل ہے بلکہ اس سے نکتہ چیں کے خام تنقیدی شعور کا پتا چلتا ہے۔

فیض کی شاعری کی چند نمایاں خصوصیات فکر کی گہرائی تخیل کی لطافت بیان کی خود ضبطگی اور ٹھہراؤ اور ایک خاص قسم کی فکر انگیز استعاریت (SUGGESTIVENESS) ہیں۔ یہی خصوصیات ان کی شاعری کو ان کے ہم عصروں کی شاعری سے ممتاز کرتی ہیں۔ یہ تمام خوبیاں ان کی نظم "یاد" میں بھی ہیں جس کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ پوری نظم کی تشریح غیر ضروری ہے کیونکہ اس نظم میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جو سمجھ میں نہ آسکے یا قاری پر اثر انداز نہ ہوسکے صرف چند ترکیبوں کی وضاحت کافی ہے۔

(۱) "آواز کے سائے" پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ سایہ صرف "کسی جسم کا ہوتا ہے"۔ اگر یہ صحیح ہے تو "خواب و خیال" کی پرچھائیاں کیسے ہوسکتی ہیں؟ خواب و خیال کے بھی تو جسم نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آواز کا تعلق

سماعت ہے لیکن صرف سماعت تک محدود نہیں ہے۔ ان آوازوں کے بارے میں آپ کیا کہیں گے جو تخیل میں گونجتی یا تیرتی ہیں جیسے بھولے بسرے گیتوں کی موسیقی یا ان لوگوں کی آوازیں جو ہم سے دور ہیں لیکن جن کا لب و لہجہ ہمارے ذہن میں محفوظ ہے یا آپ ضمیر کی آواز کے بارے میں کیا کہیں گے؟ کیا اس کا تعلق بھی سماعت سے ہے؟

میرا خیال ہے "دشتِ تنہائی" کی مناسبت سے "آواز کے سائے" کا استعمال بہت خوبصورت اور معنی خیز ہے۔ کسی چیز اور اس کے سائے میں مشابہت تو ضرور ہوتی ہے۔ لیکن یہ مشابہت جزئیات میں نہیں ہوتی انگریزی میں بولتے ہیں کہ He is a shadow of his Former self۔ اور اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ کسی شخصیت میں نمایاں تبدیلیاں ہونے کے باوجود تھوڑی بہت مشابہت اب بھی باقی ہے اور وہ مشابہت اس شخصیت کی طرف اشارہ کرتی ہے جس سے ہم مانوس تھے یا جس سے ہماری بہت سی امیدیں وابستہ تھیں۔ اسی طرح فیض نے "آواز کے سائے" سے یہ بات واضح کی ہے کہ محبوب کی آواز جو شاعر کے تخیل میں گونج رہی ہے وہ وہی جانی پہچانی آواز ہے جسے کبھی سن کر کانوں میں رس پڑتا تھا وقت کے فاصلے اور محبوب کی دوری سے وہ آواز اب مبہم سی ہے (یا اس آواز کا سایہ ہے جو انھوں نے کبھی سنی تھی) جگر کا یہ شعر:-

وہ یوں دل سے گزرتے ہیں کہ آہٹ تک نہیں ہوتی
وہ یوں آواز دیتے ہیں کہ پہچانی نہیں جاتی

اسی کیفیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شیلے نے (Adonais میں) (سطر ۱۳۳) آواز کے سائے کا ذکر اس طرح کیا ہے:-

........she pined away
Into a shadow of all sounds: a drear
Murmur between their songs.

(۲) "ہونٹوں کے سراب" سراب کے معنی فریب نہیں ہے بلکہ فریب نظر ہے جو شعاعوں کے انعطاف (Refraction) سے پیدا ہوتا ہے۔ سراب ان چیزوں کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے جن کا بظاہر وجود ہوتے ہوئے بھی حقیقتاً وجود نہ ہو۔ "ہونٹوں کے سراب" سے مراد ہے محبوب کے وہ ہونٹ جو فیض تخیل کی مدد سے دیکھتے ہیں لیکن دراصل جو جسمانی طور پر موجود نہیں ہیں (یعنی جو ہوتے ہوئے بھی نہیں ہیں) وہ ہونٹ جو فیض نے کبھی شاداب دیکھے تھے، محبوب سے جدا ہو کر اُن کے تخیل میں نظر آتے ہیں لیکن ان کی حقیقت سراب کی سی ہے۔ اسی خیال کو فیض نے اپنی معرکتہ الآرا نظم "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" میں اس طرح ادا کیا گیا ہے۔

سولیوں پر ہمارے لبوں سے پرے
تیرے ہونٹوں کی لالی لپکتی رہی
تیرے ہاتھوں کی چاندی دمکتی رہی
تیری زلفوں کی مستی برستی رہی

'قرب اور بعد' کی اسی کیفیت کو ڈن نے اپنی نظم Absence میں اس طرح بیان کیا ہے۔

In some corner of my brain
There I embrace and there I kiss her
And so enjoy her and so miss her

(۳) خس و خاک کا محاورہ یقیناً غلط ہے (معلوم نہیں ضرورت شعری کی بنا پر تبدیلیاں کس حد تک جائز ہیں) لیکن جو بات فیض کہنا چاہتے ہیں وہ یہ ہے کہ "پہلو کے سمن اور گلاب" "دشت تنہائی" میں بھی کھلتے ہیں۔ حالانکہ محبوب کی دوری سے وہ کہر آلود، غبار آلود ہے (خاک سے یا خاک پر سمن)

اور گلاب کے اُگنے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

(۴) "پہلو کے سمن اور گلاب" پر یہ اعتراض ہے کہ یہ سمن اور گلاب کسی درخت اور باغ کے نہیں" ہیں۔ یہ اعتراض انتہائی غیر شاعرانہ ہے۔ مجاز کا مصرعہ ہے:

"چھلکیں ترے عارض کے گلاب اور زیادہ"

اگر عارض کے گلاب کھلتے ہیں اور چھلک سکتے ہیں (یا اگر نظروں کے جام چھلک سکتے ہیں) تو محبوب کے پہلو کے سمن اور گلاب میں کیا برائی ہے۔ "گلستاں بکنار" بھی تو جسمانی طور پر ناممکن ہے۔ محبوب کے نرم و نازک پہلو کو واضح کرنے کے لئے سمن اور گلاب کا استعمال کیا گیا ہے۔

(۵) دوسرے بند میں بھی اسی قرب و بعد کے تسلسل کو قائم رکھا گیا ہے جو دراصل پوری نظم کی جان ہے۔ فیض کی نظریں خلا کو گھور رہی ہیں یا افق پر جمی ہوئی ہیں (جیسا کہ تنہائی میں اکثر ہوتا ہے) ان کا محبوب ان سے دور بھی ہے اور قریب بھی۔ یعنی جسمانی طور پر تو وہ دور ہے لیکن شاعر کے تخیل میں اس سے بہت قریب ہے۔ محبوب کے عطر سانس کی آنچ اسی قرب کی طرف اشارہ کرتی ہے جس کا اظہار "حبیب عنبر دست" میں فیض نے اس طرح کیا ہے۔

ابھی ابھی کوئی گزرا ہے گل بدن گویا
کہیں قریب ہے گیسو بدوش، غنچہ بدست

لیکن اس قرب کے باوجود شاعر کے تخیل میں کہیں دور (اس لئے افق پار) وہ آنکھیں ہیں یا محبوب کی وہ نظر ہے جس سے دل میں ٹھنڈک پڑتی ہے اس ٹھنڈک یا سکون کو فیض دلدار نظر کی شبنم کہتے ہیں (جو ظاہر ہے قطرہ قطرہ ہی گرتی ہے) اگر آنکھوں سے جام پلائے جا سکتے ہیں تو آنکھوں سے سکون کی شبنم بھی گر سکتی ہے۔

فیض کی نظم "ملاقات" کے ان مصرعوں پر

بہت سیہ ہے یہ رات لیکن

....

اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موج زر جو تری نظر ہے

تبصرہ کرتے ہوئے آخر لکھنوی جیسے زبان داں اور Classicist نے فیض کی "انوکھی لیکن پیاری" زبان کی داد دی ہے۔

(۴) آخری بند میں جھوٹی تسلی یا تسکین کی طرف اشارہ ہے۔ دل کے رخسار پر ہاتھ رکھنا غیر مانوس سہی لیکن کم از کم اس سے اُس تسکین کا اظہار ہو جاتا ہے جو محبوب کے ہاتھوں کو آنکھوں سے لگا کر یا رخسار سے لگا کر حاصل ہوتی ہے (یہ تجربہ صرف فیض ہی کا نہیں ہے (فراق کی تنہائی میں) "یاد کے ہاتھ" ایسے ہی ہیں جیسے جدائی سے پہلے محبوب کے ہاتھ تھے۔ اس طرح حاصل کی ہوئی تسکین سے صبح فراق پر (یعنی اس فراق پر جس کی تقریباً تمام مدت ابھی باقی ہے) وصل کی شب کا دھوکا ہوتا ہے وہ شب ابھی آئی نہیں ہے (یوں گماں ہوتا ہے") لیکن محبوبہ کی یاد نے جدائی اور تنہائی کے گراں بار لمحات کی تلخی ضرور کم کر دی ہے۔

اس کے علاوہ میرا خیال ہے کہ جس طرح ہم لفظی اعتقاد (Literal Belief) اور شاعرانہ اعتقاد (Poetic Belief) میں امتیاز کرتے ہیں اسی طرح ہمیں شاعری میں کسی ترکیب یا فقرے کے لفظی اور شاعرانہ معنی کے فرق کو بھی سمجھنا چاہیے۔ ہمارا اعتقاد ایسی دوزخ پر ہو سکتا ہے جہاں واقعتاً شعلے ہوں اور جس میں گنہ گار جسمانی طور پر جلیں اور یہ اعتقاد بھی ہو سکتا ہے کہ دوزخ روحانی یا جسمانی کرب و اذیت کا دوسرا نام ہے۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں اعتقادوں میں فرق ہے۔ اسی طرح بہت سے

محاورے اور فقرے لفظی معنوں میں نہیں۔ بلکہ شاعرانہ معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو "نکہت بادِ بہاری" اٹھکھیلیاں نہیں کر سکتی، تارے آنکھیں نہیں جھپک سکتے، چاند مسکرا نہیں سکتا وغیرہ، اور اگر شاعرانہ مفہوم کو نظرانداز کر دیا جائے تو "جانِ تمنا" "دیدۂ شوق" "یورشِ غم" "رہِ الفت" "بزم امکاں" وغیرہ کی ہزاروں ترکیبیں بے معنی معلوم ہوں۔

دوسری بات یہ ہے کہ ہر زمانے کے ہر اُس شاعر پر اعتراضات کئے گئے ہیں اور کئے جائیں گے جنھوں نے مروجہ شعری بندش (Poetic Diction) سے ہٹ کر اپنے لئے کوئی نئی راہ نکالی ہو۔ لیکن نئی راہیں ہمیشہ نکالی گئی ہیں اور نکالی جائیں گی۔ جدید انگریزی شاعری کے مغلِ اعظم ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے شیکسپیئر کے (Poetic Diction) سے بچنے کے لئے کیا کیا جتن نہیں کئے اور ان پر اعتراضات بھی کئے گئے اور ایک حد تک یہ اعتراضات مفید بھی ہیں کیونکہ کسی زبان کی بقا کے لئے یہ ضروری ہے کہ اُس کے الفاظ اور محاوروں کی صحت کی طرف خیال رکھا جائے لیکن غیر ضروری نکتہ چینی سے یہ بھی ممکن ہے کہ اُس زبان کی نشو و نما رُک جائے یا کم از کم اُس کی نشو و نما کی رفتار کم ہو جائے اس لئے اس قسم کی نکتہ چینی میں توازن قائم رکھنا ضروری ہے۔ فیض کی نظم "یاد" کا جس طرح مذاق اُڑایا گیا ہے وہ نہ صرف غلط ہے بلکہ شادیانہ Chauvinistic ہے۔